



Universidad de Concepción

**Facultad de Humanidades y Arte
Departamento de Idiomas Extranjeros
Traducción/Interpretación en Idiomas Extranjeros**

**ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO COMPARATIVO DE LA PRIMERA
CANCIÓN INTRODUCTORIA DE LA SERIE JAPONESA DRAGON BALL Z
ENTRE SUS VERSIONES EN ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA Y
ESPAÑA, EN INGLÉS PARA FILIPINAS Y EN ALEMÁN PARA ALEMANIA
TOMANDO COMO REFERENCIA LA TRADUCCIÓN LITERAL AL
ESPAÑOL DE SU VERSIÓN ORIGINAL EN JAPONÉS**

**Tesina presentada a la Facultad de Humanidades y Arte de la
Universidad de Concepción para optar al grado académico de
Licenciado en Traductología¹**

POR: Albert Alonso Rojas Riquelme

Camilo Andrés Orellana Orellana

Profesor guía: Mario Helm

Profesor coguía: Rodolfo Maureira

Concepción, Chile, noviembre de 2021

¹ Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

ABSTRACT

Due to the increasing technological progress over the last decades, over-the-top streaming services have been constantly providing audiovisual content on the market. Thus, there has been an exponential growth in the demand for audiovisual translation and a simultaneous increase in research into this type of translation. Nevertheless, there are several translation problems during the translation of an audiovisual text, such as the synchronization between images and sounds, its adaptation to a target culture, song translation, etc. This research focuses on a multilingual comparative descriptive translation analysis of the first opening song for an anime called Dragon Ball Z based on a literal Spanish translation of the original Japanese song. The purpose of this study is to contribute knowledge to the translators' community in that matter. In this analysis, it is established how the song's cultural, lyrical, and rhetorical aspects were translated during the process and what the most remarkable textual and audiovisual differences are between the song's translations based on Low's pentathlon principle (2003) and other theories related to lyrical, audiovisual and song translation. In general terms, the results indicate that the cultural, lyrical and rhetorical aspects were successfully translated, but in different ways for different versions. In addition, it can be observed that there is a great prominence of the Spanish versions in comparison to the Germanic languages: English and German.

Keywords: Audiovisual translation, song translation, theories of translation, anime.

RESUMEN

Debido al continuo avance tecnológico durante las últimas décadas, se han creado servicios de libre transmisión que constantemente distribuyen contenido audiovisual. Esto ha significado un crecimiento exponencial de la demanda de traducción audiovisual y un aumento simultáneo del número de investigaciones sobre este tipo de traducción. Sin embargo, son varias las dificultades traductológicas que surgen al traducir un texto audiovisual, como por ejemplo la sincronización entre imágenes y sonido, la adaptación a una cultura meta, la traducción musical, etc. Esta investigación abarca un análisis traductológico comparativo-descriptivo multilingüe de la primera canción introductoria del anime Dragon Ball Z tomando como referencia una traducción literal al español de la canción japonesa original. El objetivo de este estudio es aportar conocimientos a la comunidad de traductores de esta área. En este análisis, se describe cómo se tradujeron los aspectos culturales, líricos y retóricos durante el proceso y se establece cuáles son las principales diferencias textuales y audiovisuales que surgen entre las traducciones de la canción sobre la base del principio de pentatón de Low (2003) y otras teorías relacionadas con la traducción lírica, audiovisual y musical. En términos generales, los resultados indican que los aspectos culturales, líricos y retóricos se traspasaron satisfactoriamente, pero de forma distinta para las diferentes versiones. También se observa un gran protagonismo de las versiones en español frente a las lenguas germánicas inglés y alemán.

Palabras claves: traducción audiovisual, traducción musical, teorías de la traducción, anime.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	4
3. OBJETIVOS	5
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO	6
4.1. ¿Qué es la traducción y cómo se define?	6
4.2. Traducción audiovisual	6
4.2.1 Criterios de traducción audiovisual de Zabalbeascoa	7
4.2.2 Traducción musical	9
4.2.2.1 Principio del pentatlón de Low	10
4.2.2.2 Criterios de traducción musical de Franzon	12
4.2.2.3 Las tres capas de cantabilidad	12
4.3 Traducción de aspectos líricos	13
4.4 Traducción de aspectos retóricos	15
4.5 Traducción de aspectos culturales	17
5. METODOLOGÍA	19
5.1 Descripción del corpus:	19
5.2 Realización del análisis:	20
6. ANÁLISIS	21
6.1. Sentido	21
6.2. Ritmo	29
6.3. Rima	32
6.4. Naturalidad	34
6.5. Cantabilidad	37
7. CONCLUSIONES	40
8. BIBLIOGRAFÍA	43
9. ANEXO	46
9.1. Versión original en japonés y su traducción literal	46
9.2. Versión para España	47
9.3. Versión para Latinoamérica	48

9.4.	Versión para Filipinas	49
9.5.	Versión para Alemania.....	50
9.6.	Cuadros comparativos-descriptivos	51



1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, muchas han sido las teorías sobre la traducción que se han investigado y han aportado conocimiento clave para un mejor entendimiento y práctica de esta. Un gran porcentaje de aquellas teorías habla sobre la traducción audiovisual, un tipo de traducción que, al contrario de lo que se puede creer a primera vista, no es algo nuevo, sino que más bien ha estado presente desde hace mucho, incluso más allá de la existencia de las películas o animaciones. Tal y como Zabalbeascoa (2008) define el texto audiovisual, este tipo de traducción ha estado presente desde que el acto comunicacional involucra sonidos e imágenes, es decir, se compone de dos tipos de canales y cuatro tipos de signos: audio, video, verbal y no verbal. La traducción audiovisual presenta una serie de desafíos para los traductores, ya que esta no solo involucra el traspaso de palabras e ideas de un TO (texto origen) a un TM (texto meta), el cual claramente puede ser modificado libremente dentro de los parámetros del TO, sino que también se deben considerar aquellos elementos o aspectos que no pueden ser mayormente modificados o moldeados (Cotes, 2004), ya sea la cultura de la LM (lengua meta), la música, las imágenes (como el caso de sincronización labial), etc.

En el marco de la traducción audiovisual, es imprescindible mencionar que, en vista de la era tecnológica producida por el fenómeno de la globalización en estas últimas décadas, han surgido diversos servicios de libre transmisión cuyo objetivo principal es la distribución de contenido audiovisual mediante retransmisión en directo ofrecido por plataformas virtuales con suscripción mensual tales como Netflix, Amazon Prime, Disney+, etc. El auge de este tipo de plataformas ha hecho que la traducción audiovisual haya aumentado su campo, ya sea en la subtitulación, la traducción de guiones adaptados para el doblaje, la traducción musical etc. (García-Nieto, 2019), y por ende el número de investigaciones realizadas en este ámbito de la traducción sube exponencialmente. Algunos ejemplos son: el análisis de las diferencias léxicas geoculturales en el doblaje de las canciones de una película (Concha y Navarro, 2020), la traducción de canciones de la factoría Disney (Bovea Navarro, 2014) y la traducción de canciones para el doblaje de cine infantil (Grau Martínez, 2017), etc.

Estamos en conocimiento de que esta no es la única investigación de la materia, sin embargo, la mayoría de estos casos se centran en estudios bilingües utilizando la *lingua franca* como texto origen y algún otro idioma

como texto meta. Precisamente debido a la falta de un estudio comparativo multilingüe es que el objetivo de esta investigación es el análisis de la traducción multilingüe de una canción, en este caso, compuesta originalmente en japonés y traducida para ser interpretada en español, alemán e inglés para diferentes públicos determinados. Este análisis consiste en una comparación traductológica del discurso audiovisual del TO y los TM basada, en gran medida, en una serie de criterios propios de la traducción musical que se examinarán con más detalle conforme se adentre más en este tipo de traducción.

En esta investigación, se realizará un análisis traductológico comparativo-descriptivo de una canción introductoria de una serie de animación que tiene versiones en distintos idiomas mediante la identificación de aspectos culturales, líricos, retóricos y literarios (tales como la rima, metáfora, metonimia, etc.) debido a la relación de la traducción musical con la traducción poética establecida por María del Mar Cotes (2004). Sin embargo, ya que el código lingüístico no es el único presente en esta traducción de carácter audiovisual, también se tomará en cuenta la relación determinativa entre sus diferentes componentes: audio, video y texto (Pérez Álvarez, 2001), por lo tanto, se requiere un análisis lírico-musical con respecto a la cantabilidad de la composición (audio y texto) y un análisis fotográfico (video) que identifique la relación que mantiene el texto con el video (Zabalbeascoa, 2008). Todo esto con el objetivo de determinar cuáles son los distintos aspectos y las diferencias de estilo, tanto textuales como audiovisuales, entre las distintas versiones de una canción para realizar un aporte a la comunidad de traductores musicales.

La investigación consiste en establecer una definición de traducción audiovisual, luego presentar una serie de criterios sobre este tipo de traducción, establecer paralelos entre la traducción musical y la traducción poética y presentar los criterios de traducción musical y los conceptos líricos y figuras retóricas que se utilizan en la investigación. Posteriormente, se explica el proceso metodológico del análisis y finalmente este se lleva a cabo.

La canción escogida para el análisis es “Chala-Head-Chala”, la primera canción introductoria de una de las series animadas japonesas “más populares de la historia” según la encuesta “Manga General Election” (López, 2021): Dragon Ball Z. La trama de esta serie se basó en el manga japonés “Dragon Ball” publicado por Akira Toriyama a finales del año 1984, el cual, hasta la fecha, ha vendido más de 230 millones de copias del manga a nivel mundial y su adaptación animada alcanzó el récord de sintonía de uno de sus capítulos con 1,7 millones de espectadores en 1999 (“Doce grandes hitos de

'Dragon Ball' a 32 años de su creación", 2016). En el anime, nombre que popularmente se utiliza para referirse a la animación japonesa, se narran las aventuras de Goku, un guerrero extraterrestre de raza *saiyajin*, cuyo fin es proteger a la tierra de los seres malignos que constantemente intentan acabar con la humanidad. Junto al éxito global de la franquicia y a nuestro previo conocimiento sobre ella, la elección de esta canción como corpus de este documento se debe al interés personal que nos genera la traducción audiovisual y la música.



2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- 1) ¿Qué sucedió con los aspectos culturales, recursos líricos (Kayser, 1965) y recursos retóricos (Fernandez, 2007) presentes en el plano textual de la canción introductoria de la serie de televisión japonesa Dragon Ball Z “Cha-La Head Cha-La” en sus traducciones al español para Latinoamérica y España, al inglés para Filipinas y al alemán para Alemania?

- 2) ¿Cuáles son las diferencias presentes en cada versión tanto en el plano textual como en el audiovisual tomando en cuenta la teoría de equivalencia general de Nida (1964), los aspectos mencionados por Zabalbeascoa (2008) y los criterios de traducción musical propuestos por Low (2003) y Franzon (2008)?



3. OBJETIVOS

Objetivo general: realizar un análisis traductológico comparativo-descriptivo entre las versiones en español para Latinoamérica y España, en inglés para Filipinas y en alemán para Alemania de la primera canción introductoria de la serie de animación Dragon Ball Z tomando como referencia una traducción literal al español de la canción original en japonés.

Objetivo específico 1: identificar los aspectos culturales, retóricos, líricos y audiovisuales presentes en los textos para luego comparar el TO con los diferentes TM por separado mediante un análisis comparativo-descriptivo particular de cada uno de los versos de la canción enfocándose especialmente en la traducción de aquellos aspectos.

Objetivo específico 2: realizar una comparación similar a la anterior de la traducción de aquellos aspectos en todos los TM entre ellos sobre la base de las observaciones y resultados de su relación individual con el TO.

Objetivo específico 3: determinar si cada uno de los TM cumple la funcionalidad del TO sobre la base de los criterios de equivalencia dinámica y formal establecidos por Nida, los criterios audiovisuales de Zabalbeascoa y los criterios de traducción musical establecidos por Low y Franzon.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

En este apartado de la investigación se expondrán los conceptos teóricos necesarios que servirán de sustento y de apoyo para comprender la identificación y el análisis de traducción de los diversos aspectos presentes en los textos.

4.1. ¿Qué es la traducción y cómo se define?

Existen diferentes definiciones del concepto de traducción según diversos autores. María Teresa Cabré (2000) lo define como un proceso de transferencia de información entre lenguas distintas; Peter Newmark (1990), como el intento de reemplazar un mensaje escrito o un enunciado de una lengua a otra por el mismo mensaje o enunciado; y Eugene Nida (1964), como la interpretación de los signos verbales existentes en una lengua mediante los signos verbales de otra. Sin embargo, en todas las definiciones de aquellos autores, surge una idea transversal: el traspaso de información de una LO (lengua origen) a una LM (lengua meta). Para efectos de esta tesina, nos gustaría hacer hincapié en ciertas palabras clave que Hurtado (2001) propone en su definición del concepto de la traducción estableciéndolo como un proceso interpretativo basado en la reformulación de un texto condicionado por una finalidad comunicativa determinada desde una LO a una LM tomando en cuenta los medios de esta última influenciados por un contexto social concreto. De esta manera concluimos que, para conservar el sentido o la funcionalidad del mensaje, y, por ende, para ser entendido por el receptor, el cual usualmente habla otra lengua y convive en otras situaciones comunicacionales diferentes al emisor del TO (texto origen), este debe producirse según su contexto de producción, es decir, algo generalmente cultural.

4.2. Traducción audiovisual

No obstante, la definición alude a la traducción como concepto general. Ahora bien, si hablamos de la traducción dentro de un contexto en donde no solo esté presente el canal verbal, como por ejemplo dentro del marco del doblaje, surgen otros aspectos traductológicos que comienzan a jugar un rol muy importante.

Para definir la traducción audiovisual, se considera la definición general de la traducción establecida por Hurtado (2001) y se le incluirá el aporte de Zabalbeascoa (2008) sobre el discurso (entiéndase por ello escrito u oral) que está presente en la traducción audiovisual, el cual se compone de dos tipos de canales y cuatro tipos de signos: audio, video, verbal y no verbal. Cabe destacar que la traducción audiovisual no solo se da a través de una pantalla, sino que más bien ha estado presente desde hace mucho, incluso más allá de la existencia de las películas o animaciones. Este tipo de traducción ha estado presente desde que el acto comunicacional involucra sonidos e imágenes (Zabalbeascoa, 2008).

La traducción audiovisual presenta una serie de desafíos para los traductores, ya que esta no solo involucra el traspaso de palabras e ideas de un TO (texto origen) a un TM (texto meta), el cual claramente puede ser modificado libremente dentro de los parámetros del TO, sino que también se deben considerar aquellos elementos o aspectos condicionantes con los cuales tiene que coexistir y no pueden ser mayormente modificados o moldeados (Cotes, 2004), ya sean las imágenes (como el caso de sincronización labial), la cultura de la LM (lengua meta), la música, etc. Estos mismos factores condicionantes hacen que la traducción se vea limitada.

En definitiva, al sobreponer la definición de la traducción como concepto general más los aspectos adicionales existentes en un contexto donde no solo esté presente el canal verbal, se crea la siguiente definición concreta de la traducción audiovisual: un proceso interpretativo basado en la reformulación de la información de un texto condicionado por una finalidad comunicativa determinada y los dos tipos de canales y cuatro tipos de signos (audio, video, verbal y no verbal) desde una LO a una LM tomando en cuenta los medios de esta última influenciados por un contexto social concreto.

4.2.1 Criterios de traducción audiovisual de Zabalbeascoa

Zabalbeascoa (2008) propone los siguientes seis criterios de traducción de discursos audiovisuales a los cuales se les debe poner atención frente a la condicionalidad y coexistencia del texto con los signos envueltos en su naturaleza multicanal:

- 1) Complementariedad:** relación interdependiente de los distintos elementos (verbales, visuales, auditivos o no visuales y todas sus

posibles combinaciones entre sí), es decir, dependen unos de otros para un completo potencial de significado y su(s) función(es).

- 2) Redundancia:** repeticiones (totales o parciales) que se consideran innecesarias, superfluas o prescindibles. La repetición redundante puede darse en el mismo nivel (incluyendo solo palabras, o sonidos, o imágenes) o en diferentes niveles, como cuando una palabra es representada por una imagen. Repetición no significa necesariamente redundancia, ya que puede utilizarse para alterar la comprensión del mensaje por parte del receptor, para crear un significado o una función distinta a la del elemento cuando no se repite. Sin embargo, a su vez, redundancia se refiere únicamente a los casos de repetición que no añaden ni cambian el significado, lo cual puede considerarse un requisito de ciertos modos de comunicación, ya que la comunicación oral tiende a ser más redundante que la escrita. También, esta puede ser un claro síntoma de que el comunicador no logra comunicar eficazmente. Cuando se produce en diferentes niveles, la redundancia en los textos audiovisuales puede evidenciar el temor de quien produce el texto frente a la idea de que una parte de la audiencia meta pierda un detalle por falta de atención o por ciertas deficiencias auditivas o visuales. Para un mejor entendimiento de esta característica, Zabalbeascoa ejemplifica con la redundancia que se da en los comerciales de televisión debido al desconocimiento de sus creadores sobre el lugar exacto al cual mira la gente, el volumen del aparato o qué otra cosa puede estar escuchando mientras ven televisión. Finalmente, esta redundancia hace que muchos comerciales puedan entenderse perfectamente con o sin audio, o con o sin imagen, lo que daría paso al siguiente criterio: separabilidad.
- 3) Separabilidad:** independencia de los elementos de un canal o sistema de signos mediante la cual consiguen funcionar (mejor o peor) de forma autónoma con lo que respecta al texto audiovisual, como cuando la banda sonora se convierte en una grabación de audio exitosa. La adaptación es la variante de un discurso audiovisual en donde cambian los factores culturales o el propósito del producto hecha para una audiencia meta completamente ajena a la cultura de la audiencia meta del TO (Hernández-Bartolomé y Mendiluce Cabrera, 2005). La adaptación depende, en gran medida, de la separabilidad entre las palabras originales escritas y la imagen, es decir, la imagen permite que un nuevo guion sustituya al antiguo, con el fin de crear una complementariedad completamente diferente entre el texto y la imagen.

- 4) **Incoherencia:** incapacidad para combinar ciertos elementos de forma significativa, o según lo previsto (ya sea en el TO o TM) debido a errores en el guion, la dirección, la traducción del mismo, el subtítulo (técnicas, normas, visualización) o en el audio (remasterización, mezcla, edición, efectos especiales, música).
- 5) **Contradicción o incongruencia:** combinación determinada que crea ironía, paradoja, parodia, sátira, humor, metáfora, simbolismo, etc. Una incoherencia falsa, simulada. Está presente, por ejemplo, en una película al momento de presentar el orden de los acontecimientos de una manera no canónica, de una manera incoherente, o cuando la parodia o el simbolismo implican una apariencia ingeniosa de incoherencia.
- 6) **Calidad estética:** intención del autor del texto de producir algo de belleza mediante una cierta combinación de elementos. Si consideramos el cine como una forma de arte, entonces implica combinar las artes visuales con la literatura, la fotografía y la música. Un traductor puede tratar ciertas partes de un texto dando prioridad a su calidad estética, en lugar de a su valor semántico.

No solo Zabalbeascoa y Cotes le dan importancia al realce de la relación de los diferentes signos y canales dentro de un texto. Entre ellos, Chaume (1999) establece que, para este tipo de traducción, es necesaria una cierta coherencia, sincronía y *complementariedad*, si se quiere, de contenido terminológico en la traducción del texto verbal y los otros componentes del mensaje, como la imagen, música, etc.

4.2.2 Traducción musical

Primero que todo, el concepto de traducción musical según Pérez Álvarez (2001) es uno de los tipos de traducción más complejos que existen en las últimas décadas, pues está limitado por casi todos los aspectos posibles de la traducción subordinada. Pérez ejemplifica con elementos propios de la traducción poética como lo son la estructura de la canción, rima, equivalencias fonéticas y de significado, y a esto le añade también el hecho de que la funcionalidad de la traducción sea la edición para el canto, con las correspondientes limitaciones musicales (métrica, ritmo, etc.).

Debido a que el corpus de traducción forma parte de una canción introductoria, el texto contiene una funcionalidad traductológica musical, es decir, el TO fue

hecho con el principal motivo de ser cantado. En su artículo llamado “Singable translations of songs” publicado en la revista de traducción “Perspectives: Studies in Translatology”, Peter Low (2003) cita a Richard Dyer-Bennet, el cual establece los siguientes cuatro objetivos de una traducción musical que persiguen esta funcionalidad:

- 1) El TM se tiene que poder cantar, de lo contrario cualquier otra virtud que tenga carece de sentido.
- 2) El TM tiene que sonar como si la música hubiera sido compuesta primeramente para él incluso si fue compuesta originalmente para el TO.
- 3) La métrica del TO tiene que mantenerse igual, ya que esto es lo que le da forma a las oraciones.
- 4) El significado literal puede estar sujeto a la libertad del traductor para ejercer cambios en el texto cuando los primeros tres objetivos no pueden ser cumplidos de otra manera.

Low (2003) reflexiona sobre aquellos objetivos y, desde su perspectiva más libre de la traducción, supone lo siguiente: por ejemplo, si hay un adjetivo que aparece repetidamente y presenta dificultades para ser traducido a la LM en la letra de una canción, un traductor más fiel al contenido original lo traducirá de la misma manera con el mismo equivalente a la LM en todas sus apariciones, sin embargo, un traductor más flexible frente a ese tipo de situaciones podría traducirlo de maneras diferentes en diferentes puntos de la canción argumentando que la ganancia de riqueza semántica compensa la pérdida de repetición estructural.

4.2.2.1 Principio del pentatlón de Low

Low (2003) concluye su reflexión cuestionando el valor de la repetición verbal en las canciones, ya que, en la mayoría de los casos, afirma que la música suele proporcionar mucha repetición y, por ende, son cuestiones negociables. Es por esto que es necesario destacar su aporte a la traducción musical del principio del pentatlón con el fin de revisar más a fondo los siguientes aspectos de la traducción musical que le servirán al traductor para alcanzar un trabajo óptimo:

- 1) **Cantabilidad:** criterio pragmático que se refiere al hecho de que la traducción de la canción se debe poder representar como un texto oral

a cierta velocidad; por ejemplo, que la métrica y el ritmo coincidan con las estrofas o que las sílabas tónicas en el TO coincidan con las del TM.

- 2) **Sentido:** importancia del traspaso del significado semántico de la LO a la LM. Siempre y cuando el sentido del TO se mantenga, el traductor se puede dar la libertad de cambiar y adaptar los recursos léxicos.
- 3) **Naturalidad:** criterio que defiende la conformidad de la LM, es decir, la LM debe sonar razonablemente natural. Algunas formas de alcanzar cierta naturalidad son mediante el registro, el fraseo y el orden de las palabras. Por ejemplo, al traducir al español, el número de palabras tiende a ser mucho más alto que el TO, es por eso que, al reducirlo con el propósito de *cantabilidad*, se debe procurar la ejecución de un fraseo apropiado el cual transmita el *sentido* del TO considerando el contexto de la LM para mantener su naturalidad. Hay escuelas de traducción que dicen que la traducción literaria debe ser explícita sobre su procedencia extranjera; no obstante, la traducción de canciones no funciona de este modo, ya que la letra debe ser entendida en el primer encuentro y es ahí donde radica la naturalidad. Si el texto no lo fuera, esto exigiría un esfuerzo adicional por parte de la audiencia meta para poder entenderlo de inmediato.
- 4) **Rima:** criterio variable, no siempre se mantiene. Cuando la rima está presente en el TO, algunos traductores simplemente deciden derechamente no traspasarla al TM, ya que no posee gran valor. Sin embargo, en otros escenarios, la rima al final del verso juega un papel tan importante en la conformación del texto que termina por definirlo. Aplicar el concepto del pentatlón con un criterio tan flexible como lo es la rima puede significar un punto intermedio entre la omisión y la fidelidad total con el TO, es decir, el esquema de rimas no tendrá que respetarse estrictamente a tal punto de sacrificar otros puntos, como el *sentido*. Al traductor se le permite la libertad de cambiar un tipo de rima por otro.
- 5) **Ritmo:** criterio flexible al igual que la rima. Puede haber traductores que consideren importante la traducción exacta del número de sílabas del TO, pero Low reflexiona sobre el caso hipotético de un traductor al cual le incomode un verso en inglés de ocho sílabas. En este caso, el traductor puede añadir u omitir una sílaba de aquellas siempre y cuando lo haga prudentemente, esto es, conservando los siguientes escalones del pentatlón: *cantabilidad*, *naturalidad* y *sentido*. Según Low, el mejor lugar para añadir una sílaba es en un grupo de notas

musicales que adornan una vocal, y el mejor lugar para omitir una sílaba es en una nota repetida, porque esos métodos alteran el ritmo sin destruir la melodía.

4.2.2.2 Criterios de traducción musical de Franzon

Siguiendo la línea de la traducción musical, Johannes Franzon (2008) expone cinco criterios más con el fin de complementar las estrategias de traducción en el campo de la misma manera, desde una perspectiva funcional de esta traducción: *la cantabilidad*. En primer lugar, para comprender los criterios y estrategias de traducción de Franzon, es necesario mencionar la definición que le da al TM. El autor establece que una canción podría reconocerse como traducción en sí si es que el TM califica como segunda versión del TO en la cual se reproducen valores esenciales del TO, su letra o su cantabilidad. Ahora bien, tomando en consideración aquella definición, Franzon propone las siguientes estrategias para abordar una traducción musical:

- 1) No traducir la canción y dejarla tal cual,
- 2) Traducir la letra sin tomar en cuenta la música,
- 3) Escribir la letra de nuevo para la canción original sin relación alguna con la letra original,
- 4) Traducir la letra y adaptar la canción en conformidad incluso necesitando una nueva composición y
- 5) Adaptar la traducción a la canción original.

4.2.2.3 Las tres capas de cantabilidad

Como bien se mencionó, el punto de convergencia de estos exponentes de la traducción musical radica en la importancia de la cantabilidad de las canciones. Franzon (2008) expone ciertos aspectos que considera especiales para cumplir con esta funcionalidad de la traducción y toma en cuenta sus tres propiedades principales desde la perspectiva del letrista: melodía, armonía y una impresión del significado, estado de ánimo o acción. Según él, la letra de una canción muestra un emparejamiento prosódico, poético, y quizás incluso semántico-reflexivo con la música lo que demuestra en el siguiente cuadro:

Una letra cantable logra...	al observar la canción y su...	lo que puede aparecer en el texto como...
1. que la prosa coincida	<i>melodía</i> : la música tal y como está anotada, produciendo letras en una manera en que estas puedan ser comprendidas y que suenen naturales cuando se cantan.	número de sílabas; ritmo; entonación, acento; sonidos para facilitar el canto
2. que la poesía coincida	<i>estructura</i> : la música tal y como se interpreta, produciendo una letra que atraiga la atención del público y lograr un efecto poético	rima; segmentación de frases, versos y estrofas; paralelismo y contraste; localización de palabras clave
3. que la semántica coincida	<i>expresión</i> : la música percibida como significativa, produciendo letras que reflejan o explican lo que la canción "dice".	la narrativa, el estado de ánimo transmitido, carácter(es) expresado(s); descripción (figuralismo); metáfora

(Franzon, 2008, p. 390).

4.3 Traducción de aspectos líricos

Ya que en esta investigación se realizó un análisis traductológico comparativo-descriptivo del discurso audiovisual de una canción introductoria de una serie de animación que tiene versiones en distintos idiomas basado, en gran medida, en una serie de criterios propios de la traducción musical, no se puede ignorar la relación que la traducción musical tiene con la traducción poética, tal como establece María del Mar Cotes (2004), la cual mueve el enfoque del análisis desde una perspectiva multicanal (como lo es la traducción audiovisual que incluye no solo el signo verbal, sino que también el no verbal, de audio y de video) a una perspectiva netamente textual; unidimensional, si se quiere. Esta relación hace que el análisis comprenda también una

comparación de los aspectos culturales, líricos, retóricos y literarios presentes en el texto (rima, metáfora, metonimia, etc.).

Para lograr distinguir la relación existente entre la música y la poesía y de esta manera saber en qué medida los recursos líricos y retóricos aportan al análisis comparativo de las traducciones, es necesario conocer más de cerca al género literario ligado a la expresión de sentimientos, el género lírico, cuyos elementos pertenecientes al pensamiento motivan al traductor a expresarse mediante la escritura. Estos elementos líricos son establecidos por Emilyn Verde-Avalos y Eloy Colque Díaz (2020) sobre la base de los constituyentes de fondo para un análisis cognitivo del discurso poético propuesto por Ángel Luján Atienza, dentro de los cuales recalcamos los siguientes:

Hablante lírico: es la voz que se manifiesta en el poema, capaz de mostrar el mundo mientras revela realidades y relaciones nuevas.

Objeto lírico: la representación o punto de inspiración cotidiana o perteneciente a la naturaleza, que posibilita al hablante mostrar su interioridad.

Motivo lírico: son las experiencias significativas que se expresan en un poema. Estas pueden abarcar desde el cantar de los pájaros hasta la fugacidad de la vida.

Temple de ánimo: es la manifestación de la interioridad o básicamente el estado de ánimo del hablante lírico en el momento en que se crea el mensaje (feliz, melancólico, sereno, etc.).

Además de estos medios que emplea el poeta para comunicarse, se encuentran las actitudes líricas, que corresponden a la disposición de ánimo o formas que utiliza el hablante lírico para representar el tema de una obra lírica, siendo principalmente 3 las más utilizadas: la actitud enunciativa (el hablante lírico interioriza algo externo al yo y lo expresa de un modo descriptivo), la actitud apostrofica (el hablante se dirige intensamente hacia un tú) y la actitud carmínica o de la canción (se expresa la interioridad anímica del hablante).

Por otra parte, si lo que se desea es estructurar el lenguaje poético y adjudicar belleza y musicalidad al mensaje, existen aspectos inherentes a la lírica tales como los versos, estrofas, métrica, rima, los que al mismo tiempo serán herramientas significativas para detectar la forma de cada una de las traducciones en cuestión.

Sin embargo, antes de ponerlos en práctica, se debe conocer en primer lugar cada una de las funciones de estos elementos. Wolfgang Kayser en su libro “interpretación y análisis de la obra literaria” (1965) define cada una de ellos como:

Estrofa: combinación de cierto número variable de versos que forman una unidad métrica. Las estrofas pueden ser tanto isosilábicas (formadas con versos de igual número de sílabas) como anisosilábicas (compuesta por versos de distinta medida).

Verso: del latín “par de surcos”, haciendo referencia al movimiento de ida y vuelta que ejecutaba el labrador al arar la tierra, es un grupo de palabras que está sujeto a medidas, ritmo y rima lo cual produce un determinado efecto rítmico en forma de poema.

Métrica: conjunto de reglas que tratan de la estructura y medida, ritmo, rima, tipo de estrofas, etc. Es la disciplina que se ocupa de la versificación.

Rima: semejanza de sonido que se produce entre dos o más versos a partir de la última sílaba acentuada. Si existe igualdad de vocales y consonantes hay rima consonante o perfecta, mientras que, si la igualdad es solo de vocales, hay rima asonante o vocal.

Según la distribución en los versos de la estrofa, la rima puede ser:

- 1) **Pareada:** (A/A)
- 2) **Alternada:** (A/B/A/B)
- 3) **Cruzada:** (A/B/B/A)
- 4) **Encadenada:** (A/B/A — B/C/B — C/D/C — etc.)

4.4 Traducción de aspectos retóricos

En los puntos anteriores, se ha hecho hincapié en la importancia de los elementos líricos dentro del análisis traductológico de la presente investigación, los que apuntan principalmente a la forma de un texto. Por otro lado, están también los elementos que se centran en el fondo de un escrito, es decir, los recursos estilísticos de un poema. Estas figuras o recursos literarios, que están enfocadas en el contenido de un mensaje, se utilizan principalmente para transformar el lenguaje en poesía. Asimismo, comúnmente se denomina “figuras retóricas” a las formas que adopta el

pensamiento, que a su vez son capaces de transmitir al estilo animación y color. Gracias a ellas, el lenguaje adquiere elasticidad y virtud evocativa, expresando nuevos significados más allá de lo referencial.

Se realizó una lista con las figuras retóricas o literarias predominantes en el corpus, las cuales el Diccionario Práctico de Figuras Retóricas de Viviana Fernandez (2007) define de la siguiente manera:

Alegoría: figura que consiste en una serie de metáforas, cuyo conjunto ofrece dos sentidos: uno recto, literal, y otro figurado, de manera que expresa una cosa, pero dando a entender otra distinta.

Antítesis: figura de pensamiento lógica que consiste en reunir palabras o conceptos de significación contraria, para que se destaquen por el contraste.

Apóstrofe: figura de pensamiento poética que consiste en una invocación breve, intercalada en el discurso como vocativo, dirigida a personas presentes o ausentes, vivas o muertas o a cosas personificadas.

Comparación: figura de pensamiento lógica que consiste en comparar una cosa con otra. También llamada símil, semejanza y, antiguamente, homeosis.

Epíteto: adjetivo que expresa una cualidad que es propia o natural del nombre al que se aplica, vale decir, al adjetivo que caracteriza al nombre. Por lo general, se antepone al sustantivo.

Hipérbaton: figura de construcción que consiste en alterar el orden que deben tener las palabras o las partes del discurso según la sintaxis regular.

Hipérbole: figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente la verdad de lo que se dice.

Metáfora: figura tradicionalmente considerada una comparación abreviada; por ella se designa una cosa mediante el nombre de otra con la cual tiene una relación de semejanza. Por usar las palabras en sentido traslaticio, la metáfora es un tropo.

Onomatopeya: figura de lenguaje que consiste en el uso de vocablos que imitan sonidos.

Perífrasis: figura de pensamiento pintoresca que consiste en expresar mediante un rodeo de palabras algo que puede decirse con una o unas pocas.

Personificación: figura de pensamiento patética que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas cualidades propias del hombre o de otros seres animados.

Pleonasmo: figura de lenguaje que consiste en usar palabras o expresiones que repiten una idea para reforzarla.

Sinécdoque: figura de desplazamiento semántico que designa una cosa mediante el nombre de otra que tiene con ella una relación de inclusión, es decir, uno de los términos es más abarcador que el otro.

Sinestesia: figura que consiste en la reunión de sensaciones o impresiones determinadas por sentidos diferentes. Pueden entremezclarse objetos, ideas y sentimientos.

4.5 Traducción de aspectos culturales

Como ya se ha enfatizado, a la traducción se le puede atribuir diferentes tipos de definiciones, lo que surge principalmente debido al gran número de enfoques a los que esta disciplina está expuesta. Uno de ellos, tiene que ver con la influencia que aspectos contextuales tiene en el proceso de traducción, tal como Hurtado (2001) lo afirma, destacando que el sentido del mensaje se debe mantener en función de la situación comunicativa y del contexto social e histórico al que se introduce la traducción. En ese sentido, elementos contextuales tales como la historia, religión y política, que, *a priori*, parecieran ser invisibles, pueden traer consigo una serie de problemas para los traductores. Es así como el traductor, para lograr traspasar la barrera léxica, tendrá que adentrarse a realidades diferentes, adquiriendo, según Katan (2014), la labor fundamental de actuar como mediador entre dos culturas. A raíz de esto, en el último siglo se establecieron diferentes teorías y puntos de vista relacionados con la traducción como consecuencia de todos estos desafíos comunicacionales y diferencias contextuales entre una lengua y otra, siendo la teoría de equivalencia de Eugene Nida (1964) una de las más notables.

Eugene Nida, conocido por ser uno de los pioneros de la traductología gracias a sus contribuciones a la traducción de la Biblia, presenta en su libro "Toward a Science of Translation with Special Reference" (1964) la teoría de equivalencia de traducción, en la cual, a diferencia de otras investigaciones de la época, define el proceso de traducción como una reproducción en la LM del receptor del equivalente natural más aproximado al mensaje de la LO en

cuanto al significado y estilo. Sobre la base de esta definición, Nida da a entender que no solo es importante el traspaso adecuado de unidades léxicas al momento de traducir un texto desde una lengua a otra, sino que además se deben considerar otros factores como el espacio conceptual en el que se transmite, es decir, valorar una estructura profunda del mensaje. Nida enfatiza especialmente en ella, afirmando que no es posible otorgar una definición universal para las palabras, sino que, por el contrario, se debe analizar el contexto en el que se encuentran y la relación que tienen con los demás elementos de una frase. Asimismo, Nida hace hincapié en las expectativas que el lector meta posee cuando lee una traducción, aseverando que este espera obtener un producto que no parezca una traducción, sino más bien una construcción propia de su comunidad lingüística.

Nida ofrece dos enfoques comunicativos, justificando que los traductores se debaten entre dos formas diferentes de traducción: la traducción equivalencia formal y la traducción por equivalencia dinámica. En primer lugar, la traducción por equivalencia formal se orienta principalmente en conservar en el texto meta la forma lingüística de la LO, por lo que se mantienen dentro de ella todas las características léxicas, de sintaxis e incluso fonológicas. En otras palabras, se hace uso de una traducción literal, dado que se prioriza la forma y estilo de LO o de salida.

Por otra parte, propone un tipo de traducción dinámica, que, a diferencia de la formal, se centra en la lengua meta o de llegada, reproduciendo, sobre la base de los recursos propios de la LM, el efecto pragmático que un texto produce en el oyente o lector. Nida cree que esta estrategia trae consigo múltiples ventajas, ya que se evitan pérdidas en el contenido del mensaje y, fundamentalmente, su resultado, enfocado en un proceso de adaptación, produce que el lector meta reaccione ante el mensaje traducido de la misma manera que los receptores del mensaje de la LO.

5. METODOLOGÍA

Esta investigación se efectuó sobre la base de un enfoque cualitativo, dado que se realizó un análisis comparativo de tipo verbal de la canción introductoria de la serie de televisión japonesa Dragon Ball Z llamada “Chala-Head-Chala” a sus versiones para Filipinas (inglés), Alemania (alemán), Latinoamérica y España (español) tomando como referencia la traducción literal del japonés al español. Sin embargo, debido a su naturaleza audiovisual, se precisaron algunas capturas de pantalla que reflejen la narrativa del texto con el propósito de considerar su funcionalidad en conjunto. Este análisis comparativo, descriptivo y explicativo se realizó mediante un corpus de traducción de 564 palabras y 7 imágenes en total basándose en las definiciones de estrofa, verso, métrica y rima por Wolfgang Kayser (1965), algunas figuras retóricas extraídas del Diccionario Práctico de Figuras Retóricas de Viviana Fernandez (2007), conceptos descritos en la teoría de equivalencia general de Eugene Nida (1964), criterios sobre la traducción audiovisual establecidos por Patrick Zabalbeascoa (2008); y musical, por los autores Peter Low (2003) y Johanes Franzon (2008) para darle una o más respuestas a la pregunta de investigación.

5.1 Descripción del corpus:

Las 7 imágenes utilizadas fueron extraídas del video musical y se asignó una para cada verso. Las 564 palabras del corpus se distribuyen en 135 palabras de la versión traducida al inglés cantada por Gino Padilla y grabada el año 1996 para el debut en Filipinas del DVD compilatorio de la quinta y sexta película de Dragon Ball Z llamado “Dragon Ball Z: The Greatest Rivals”; 131 palabras de la versión traducida al alemán cantada por Fred Röttcher y grabada el año 2001 para el debut de la serie en Alemania por la cadena de televisión RTL2 el mismo año; 98 palabras de la versión traducida a la variante latinoamericana del español cantada por Ricardo Silva y grabada el año 1992, la cual fue utilizada para toda Latinoamérica y que en Chile fue transmitida por la cadena de televisión MEGA para el debut de la serie en el país el año 1998; las 101 palabras de la versión traducida a la variante del español para toda España cantada por Jordi Cubino y grabada el año 1990 para el debut de la serie en España mediante la cadena de televisión TVG el mismo año; y las 98 palabras producto de la transliteración de los caracteres japoneses de la versión original (japonés) cantada por Hironobu Kageyama y grabada el año 1989 para el estreno de la serie en Japón el mismo año mediante la cadena

de televisión Fuji Television. Debido a que no contamos con las capacidades suficientes para trabajar con el idioma japonés, le solicitamos a una traductora japonés-español (Paulette Doll Carrier) una traducción literal al español de la versión original de la canción para utilizarla como base del análisis descriptivo-comparativo.

5.2 Realización del análisis:

El análisis se llevó a cabo mediante tres cuadros comparativos compuestos por 3 columnas: el primer cuadro con una columna para la transliteración de la canción original en japonés, otra para su traducción al español y otra para el apoyo visual, es decir, una o dos capturas de pantalla extraídas del video musical para representar el verso visualmente. El segundo cuadro contiene dos columnas para la traducción de la canción para España y Latinoamérica, respectivamente, y una para el apoyo visual. Finalmente, el tercer cuadro es similar al segundo, con la diferencia de que este contiene la traducción para Filipinas y Alemania, respectivamente. Además de dicha creación de columnas, se crearon 21 filas en las cuales se ingresarán tanto los 10 versos que componen la canción representados con la letra V seguida del número del verso como los 7 comentarios respectivos de cada verso representados con la letra C seguida del número del comentario. La fila final se destinó para el comentario general de la traducción representado con la abreviatura C.G.

En lo que respecta a la realización del análisis, en primer lugar, se identificaron los aspectos culturales, retóricos y líricos (color verde, amarillo y gris, respectivamente) presentes en el TO y en los TM y la relación de sus versos con sus respectivas imágenes para, posteriormente, comparar el TO de manera directa con cada TM mediante un análisis particular de cada uno de los versos de la canción enfocándose principalmente en la traducción de los aspectos previamente identificados. Una vez llevado a cabo dicho análisis, de la misma manera, pero sin usar el TO como punto de comparación, se contrastaron todos los TM entre sí para comparar las traducciones de estos aspectos junto con las notas tomadas a lo largo del proceso. Finalmente, se analizaron los TM desde un enfoque musical para determinar si cumplen no solo su funcionalidad textual del TO, sino que también su funcionalidad audiovisual.

Cabe destacar que toda la realización del análisis comparativo-descriptivo fue ilustrada con ayuda de las fichas de análisis que se encuentran en el apartado de anexo apoyadas por una pequeña descripción que las acompañe.

6. ANÁLISIS

En este apartado, se realiza un análisis de los aspectos culturales, líricos, retóricos, audiovisuales y musicales presentes tanto en el TO como en los diferentes TM recorriendo las 5 etapas del pentatlón de Low (2003), ya que sus criterios permiten un repaso detallado de los textos según sus diferentes funciones tanto audiovisuales como textuales: sentido, ritmo, rima, naturalidad y cantabilidad. A medida que se vayan presentando ciertas particularidades culturales, líricas, retóricas, musicales y audiovisuales, estas se comentan y ejemplifican con sus respectivos criterios junto a un extracto del cuadro comparativo que se encuentra en el apartado de anexo.



6.1. Sentido

La meta del sentido es la importancia del traspaso semántico de la LO a la LM. En este caso, el objetivo de la canción es presentar la serie animada a una cultura meta. No solo el nombre de la serie se muestra en pantalla, sino que también las cosas sobre las cuales se canta, como los objetos líricos pertenecientes al mundo de Dragon Ball o los aspectos culturales propios de la LO que se ven reflejados en la serie, y, al ser fantasía, se crean nuevos códigos culturales propios del mismo mundo de Dragon Ball.

No solo aquel traspaso adecuado de información es el que tiene una gran relevancia a la hora de traducir, sino que tal y como dice Nida (1964), también lo es el tener en consideración la existencia de un contexto condicional de la traducción por parte de las imágenes. Sobre todo, en un texto de carácter audiovisual.

El traductor ya no posee esa flexibilidad al traducir, sino que mantiene el sentido a lo largo del texto traspasando la mayor parte de la información fundamental en relación con el apoyo visual. De este modo, si bien el traspaso semántico de la LO a la LM no es exacto, el fenómeno de la condicionalidad garantiza una traducción bastante cercana al TO.

Cuadro 1: V = verso

V	Traducción literal del japonés (1989)	Versión para España (1990)	Versión para Latinoamérica (1992)	Versión para Filipinas (1996)	Versión para Alemania (2001)	Apoyo Visual
V1	Atravesando las nubes brillantes fly away (Fly away)	Volando, volando siempre arriba (siempre arriba).	El cielo resplandece a mi alrededor (alrededor).	Come slide rainbows in the sky, let's Fly away!	Wir fliegen immer höher, hier sind wir frei (sind wir frei)	
V2	Por mi cuerpo se extiende un panorama.	Na-na-ná, tú y yo lucharemos los dos.	Al volar, destellos brillan en las nubes sin fin.	Like a bird, you're free to see the boundless face of the Earth!	Wir sind bereit, unseren Weg zu gehen. Hier oben kann uns nichts geschehen.	

Por ejemplo, en los dos primeros versos de la canción, su información principal según el apoyo visual y el TO es que la canción está invitando al oyente a volar libremente por los cielos junto a las nubes. En los segundos que han pasado hasta ahora, se presentan imágenes del nombre de la serie y del protagonista efectivamente volando junto a las nubes. Si bien las versiones de los TM no son idénticas al TO, sí presentan una relación interdependiente entre elementos textuales y visuales, una complementariedad, es decir, traspasan el sentido fundamental del V1 y V2, ya que los objetos líricos (el vuelo, el cielo, las nubes y la libertad) se mantienen en todas las versiones.

Al analizar detalladamente el V2 de la versión para España, se establecen las siguientes observaciones:

- Por un lado, esta hace mención a la lucha, la cual no se ve referenciada ni en el apoyo visual, ni en el TO, ni en los otros TM, por lo que calificaría como un rasgo independiente propio de esta traducción, el cual representa la incapacidad de combinar el TO y el apoyo visual

significativamente.

- Por otro lado, se ve que rellena la cantidad de sílabas mínimas requeridas del mismo verso con un simple “na-na-ná” en lugar de ocuparlas para otorgar información semejante al TO o generar una complementariedad con el apoyo visual.


En aquel verso, se producen dos fenómenos que Zabalbeascoa (2008) define como separabilidad e incoherencia respectivamente. Sin embargo, debido a que Dragon Ball sí es una serie que incluye luchas físicas y personales, incluso esta traducción del TO traspasa el sentido introductorio de la serie.



Sea cual sea la versión que el receptor escuche, con solo prestarle atención a los dos primeros versos, este sabe que la serie animada se desarrolla en un mundo libre en donde el protagonista puede volar.

Ahora bien, el siguiente extracto del cuadro comparativo ejemplifica que no siempre la separabilidad es un criterio negativo en la traducción audiovisual, sino que más bien es uno sensible. Hay que saber emplearlo.

El formato de las palabras corresponde a [imagen V5](#), [primera imagen de V6](#) y [segunda imagen del V6](#).

Cuadro 2:

V	Traducción literal del japonés (1989)	Versión para España (1990)	Versión para Latinoamérica (1992)	Versión para Filipinas (1996)	Versión para Alemania (2001)	Apoyo Visual
V5	Si dentro del <i>hielo</i> derretido	Juntos podremos romper un <i>iceberg</i> .	Como si un volcán hiciera una erupción	If the road ahead seems so cold and gray,	Siehst du, wie das <i>Eis</i> zerbricht? Kannst du das Feuer sehen?	

V6	hubiera un dinosaurio , me gustaría enseñarle a balancearse sobre una pelota.	Unamos nuestras manos , combatamos al mal que nos persigue.	derrite un gran glaciar . Podrás ver de cerca un gran dragón .	When the night turns to day, don't you be afraid, go fly away!	Wir müssen den Kampf bestehen. Unsere Welt wird sonst irgendwann untergehen.	 
----	--	--	--	--	--	---

En este caso, a diferencia del ejemplo anterior, la versión para Filipinas es la que se aleja del TO, ya que no hace ninguna referencia al apoyo visual del V5 ni a ninguna de las palabras que se refieren a cualquiera de las dos imágenes del V6. La separabilidad presente no es incoherente como la del cuadro anterior, ya que esta versión rescata los elementos visuales de una manera más metafórica.

En el V5, esta versión nos habla de un futuro incierto y negativo utilizando la palabra “*cold*” (frío) que se ve representada por la imagen del glaciar derretido, lo cual hace que se produzca una redundancia positiva en diferentes niveles (textual y visual). La imagen enfatiza el mensaje. Además, el hecho de que el glaciar se esté derritiendo puede vincularse a la destrucción del mundo, a un “futuro” incierto, lo cual se menciona en el texto como una metáfora de “*cold, gray road ahead*”. En el V6, no se encuentra la palabra “*dragón*”, “*manos*” o “*dinosaurio*”, pero sí está “*afraid*” (asustado), la característica que se puede suponer del personaje escapando del dinosaurio de la imagen que acompaña al texto, por lo tanto, esta versión vuelve a hacer referencia al apoyo visual de una manera indirecta y metafórica, si se quiere.

En el siguiente ejemplo se analiza el V7 de la canción. Ahí comienza el coro: “Cha-La Head-Cha-La”, el primer elemento cultural encontrado en el TO perteneciente netamente a la LO y no a la cultura dentro del mundo de Dragon Ball.

Para este extracto, el formato de las palabras **ayuda a identificar los elementos culturales pertenecientes a la LO y los códigos pertenecientes a la serie animada** y la traducción de ambos en las distintas versiones.

Cuadro 3:

V	Transcripción japonesa (1989)	Traducción literal del japonés (1989)	Versión para España (1990)	Versión para Latinoamérica (1992)	Apoyo Visual
V7	Cha-La Head-Cha-La nani ga okite mo kibun wa heno heno kappa	Todo va a estar bien No importa lo que pase, es muy sencillo	¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción! El mundo puede ser una ruina, no lo podemos permitir	Cha-La Head-Cha-La No importa lo que suceda, siempre el ánimo mantendré.	
V8	Cha-La Head-Cha-La mune ga pachipachisuru hodo sawagu genki-dama	Todo va a estar bien Tal como mi pecho hace "tum-tum" suena mi Genkidama	¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción! A nuestros enemigos hay que vencer luchando hasta el final	Cha-La Head-Cha-La Vibrante mi corazón siente emoción. ¡Haré una Genkidama!	

Etimología: la frase “Cha-La Head-Cha-La” o, más bien, “*Head-Cha-La*” (ヘッチャラ) proviene de la expresión idiomática japonesa “*Hēchara*” (へいちゃら) similar a “*Hēki*” (へいき). Un sinónimo más cotidiano utilizado por los hablantes de japonés es “*Daijōbu*” (大丈夫), expresión que, al igual que las anteriores, el hablante utiliza cuando tiene un problema que no está al grado de afectar su vida de manera negativa.

Las posibles traducciones al español sugeridas por la traductora del TO a pie de página son las siguientes:

“pase lo que pase, todo está bien” — “todo va a estar bien” — “todo está bien”

En esta oportunidad se decidió ejemplificar este fenómeno con las siguientes versiones:

- La transcripción japonesa, ya que ella contiene el código original en la cual se canta,
- La traducción literal para saber su significado,
- La versión para España, ya que es el TM que más se aleja del sentido del TO, cuya letra no se relaciona directamente con las imágenes del V7 y V8 como la de los otros TM y, además, es la única versión en donde no se utilizó la expresión “Cha-La Head-Cha-La”,
- La versión para Latinoamérica, ya que funciona como paralelo de la versión para España, ya que es el mismo idioma, pero distinta localización.

En el V7 del TO, se utiliza la expresión “Cha-La Head-Cha-La” seguido de una explicitación de su significado, lo que se mantiene en la versión para Latinoamérica. A pesar de que se haya ejecutado un préstamo de aquella expresión, esto no altera el sentido del verso, ya que segundos después de su presentación, se explicita su significado, por lo que la audiencia meta lo adquiere inmediatamente.

En la versión para España, esta expresión no se reprodujo de ninguna manera, sino que derechamente se cambió por palabras totalmente distintas. Se produce una separabilidad, donde los elementos que componen el texto se independizan de forma autónoma con lo que respecta al texto audiovisual. Esto, según Zabalbeascoa (2008) puede funcionar para mejor o para peor. Examinando este pasaje más detalladamente, “¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!” no presenta incoherencia a diferencia de esta misma versión en el V2, sino que, en esta oportunidad, el autor, buscando evitar que una parte de la audiencia meta pierda un detalle debido a no dominar la cultura de la LO, le da prioridad a su calidad estética en el texto, en lugar de a su valor semántico. Esto no está mal del todo, incluso, responde a dos criterios audiovisuales de Zabalbeascoa: *la redundancia y la calidad estética* y al criterio de Nida (1964) de la traducción dinámica en donde la LM reproduce el efecto pragmático del TO de acuerdo a los recursos propios de la LM. Así, para evitar pérdidas en el contenido del mensaje, el traductor opta por apoyarse en las imágenes que se muestran en el V7: unos meteoritos envueltos en *fuego* cayendo del cielo, los cuales producen *luz* y que, al caer, *destruirán* todo a su paso. Aquel resultado produce que el receptor del TM en la LM reaccione frente al mensaje traducido de la misma manera que los receptores del TO reaccionaron al mensaje en la LO.

La técnica traductológica presentada en el párrafo anterior corresponde a una redundancia audiovisual. Algo que se dice en el texto ocurre en pantalla al mismo tiempo. Si bien “¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!” no cumple con el sentido del V7 del TO, sí introduce la serie animada al público. Una serie en donde la *luz* es parte de los poderes especiales de sus protagonistas (sinécdoque, parte por el todo), el *fuego* puede ser una metáfora a la acción o incluso puede ser una consecuencia inmediata a los poderes especiales y la *destrucción* puede ser una metáfora para las fuerzas del mal contra las cuales los protagonistas deberán luchar para salvar la tierra.

Ya que la versión para España no presenta la expresión “Cha-La Head-Cha-La”, no necesita explicitarla inmediatamente después al igual que el TO, lo cual le deja un espacio al traductor para rellenar con su propia creatividad siguiendo su calidad estética. Este, a pesar de no traspasar la expresión, sí traspasa el temple de ánimo del autor del TO: su motivación. La oración “El mundo puede ser una ruina, no lo podemos permitir” es un elemento motivador al igual que “No importa lo que suceda, siempre el ánimo mantendré”.

En el verso siguiente, el V8, la versión para España decide seguir con “¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!” aunque no se acompañe con las imágenes ahí presentadas debido a una simple razón: es el estribillo, es decir, es una expresión que se repite después de cada estrofa en una canción. En este mismo verso encontramos otros aspectos culturales.

- En primer lugar, “*pachipachisuru*” (パチパチする), o, como aparece en la traducción literal, “*tum-tum*”. En el japonés, es muy común que se verbalicen las onomatopeyas. En este caso, *pachi-pachi* (パチパチ) es la onomatopeya japonesa para el latido del corazón, mientras que *-suru* (-する) es un sufijo propio de la LO utilizado para construir un verbo infinitivo. La traducción al español más obvia en este caso es “latir”. Este elemento va directamente relacionado con la imagen 1 del V8, en donde se puede ver el pecho de un personaje.
- En segundo lugar, se encuentra “*genki-dama*” (元気玉), lo cual no es un aspecto cultural propio de la LO, sino que es una palabra compuesta creada por palabras de la LO. Esta palabra compuesta literalmente significa esfera de buena energía, donde “*genki*” (元気) quiere decir buena energía o fuerza positiva y “*tama*” (玉), escrito como “*dama*” cuando se utiliza como sufijo, significa pelota, bola, esfera, etc. Esta palabra compuesta se creó para nombrar una habilidad especial de combate en forma de esfera utilizada por el protagonista de Dragon Ball

Z para cuya creación se requiere energía de las criaturas vivientes del planeta en el que esta se realiza. Genkidama no es un aspecto cultural propio de la LO, sino que es un aspecto cultural propio de la serie animada, es un elemento que puede ser objeto de préstamo o de calco, puede ser renombrado o puede ser cambiado por otro siempre y cuando sea coherente cuando se nombre en el doblaje.

Con respecto al primer aspecto, si bien la versión para Latinoamérica no utiliza el verbo latir, esta sí cumple el sentido del V8 tanto comunicativo como audiovisual: realizar un ataque especial en contra de las fuerzas del mal debido a la energía que recorre el pecho / corazón / alma, etc.

Con respecto al segundo aspecto, para esta misma versión, también se decidió mantener el nombre original de la habilidad especial *Genkidama*, ya que, tal como se explicó, no es un elemento cultural propio de la LO, ni se explicita posteriormente en la canción, sino que cuando esta habilidad aparece en el transcurso de la serie, el receptor establece una relación automática de elementos con la letra de la canción. Lo mismo sucede con la audiencia meta del TO, esta tampoco sabe a lo que ese término se refiere con exactitud debido a su naturaleza compuesta.

Este aspecto cultural corresponde a un criterio de la traducción por equivalencia formal de Nida (1964). En este verso, la versión para Latinoamérica conserva la forma lingüística del TO y mantiene las características léxicas y sintácticas casi como una traducción literal, mas no palabra por palabra, dado que prioriza la forma y estilo de la LO en la LM.

El análisis de ambos aspectos culturales mencionados anteriormente, tanto de la Genkidama como del latir del corazón, indica que el sentido de los versos 7 y 8 del TO se traspasó satisfactoriamente y sin mayor problema hacia la versión para Latinoamérica.

Contrariamente al párrafo anterior, el V8 de la versión para España no hace ninguna mención al corazón, al pecho o al latido ni tampoco a la Genkidama o a otras habilidades especiales. Esta solo vuelve a mencionar la lucha como objeto lírico (lo cual muy profundamente podría ser una alegoría a la habilidad especial). Esta mención se puede o no ver reforzada por la segunda imagen del V8. En definitiva, la versión para España, la cual es la más alejada del TO, si bien no cumple exactamente con el sentido del TO en un análisis verso por verso, esta le presenta al receptor el concepto de lo que es Dragon Ball Z de manera general, aunque sea mediante otros objetos líricos diferentes a los del TO.

6.2. Ritmo

Para llevar a cabo un análisis del ritmo del corpus, se identificó la métrica de los versos de la canción con ayuda del número de sílabas en los TM y moras para el TO (sílabas breves correspondientes a caracteres japoneses). Cabe destacar que el TO no posee ninguna estructura o medida fija en cuanto a la métrica, esto es, el número de moras varía en cada verso. Lo mismo sucede con las demás traducciones. Son pocas las veces en donde una estrofa presenta una cierta constancia en la métrica y no hay diferencias significativas entre las versiones que se acercan más a la métrica del TO y las que se alejan de ella. Esto se puede observar en el V5 y 6.

Cuadro 4:

V	Transcripción japonesa (1989)	Versión para España (1990)	Versión para Latinoamérica (1992)	Versión para Filipinas (1996)	Versión para Alemania (2001)
V5	toketa kōri no naka ni	Juntos podremos romper un iceberg	Como si un volcán hiciera una erupción,	If the road ahead seems so cold and gray,	Siehst du, wie das Eis zerbricht? Kannst du das Feuer sehen?
Sílabas	10 moras	12 sílabas	12 sílabas	10 sílabas	14 sílabas

Tal y como se puede observar, la media de las sílabas utilizadas en el V5 es de 11,6, es decir, entre 11 y 12. No obstante, el TO tiene 10 moras, pero, al escuchar la canción con detención, se puede notar cómo el intérprete original se detiene en “-ke-”, mora perteneciente a la palabra “*toketa*”, para que el resto de la oración calce con el ritmo. Esto crea un espacio el cual denominaremos como “sílabas fantasma” para que se le pueda añadir una sílaba más a la métrica y siga manteniendo el mismo ritmo que el TO. Las versiones al español tomaron ventaja de este fenómeno y agregaron una sílaba más.

El V5 de la versión para España posee 11 sílabas separadas gramaticalmente y 12 sílabas separadas poéticamente, ya que se toma en cuenta que la última palabra del verso es la palabra aguda “*iceberg*” (la sílaba tónica es su última

sílaba). Esto hace que al total de sílabas gramaticales del verso se le sume una. Lo mismo ocurre en el V5 de la versión para Latinoamérica, el cual contiene 14 sílabas gramaticales, es decir, sobre la media, pero ese número se ve reducido a 12 al separar las sílabas poéticamente, lo cual incluye las siguientes 3 sinalefas, o uniones de dos o más vocales en una sílaba, ilustradas en negrita: co-mo-siun-vol-cán-hi-cie-**rau-nae**-rup-ción.

Estas tres sinalefas hacen que el número total de sílabas poéticas del verso se reduzca de 14 a 11 sílabas y posteriormente se aumente de 11 a 12, ya que la última palabra del verso es “erupción”, una palabra aguda.

Al escuchar las versiones en español, este conteo poético pasa desapercibido, ya que solo se oye el conteo de sílabas gramaticales considerando sus sinalefas: 11 para el V5 de la versión para España y 11 para la versión para Latinoamérica.

Si bien el conteo de sílabas de la versión para Alemania no sufre los mismos cambios de las versiones en español, ya que las reglas de conteo poético solo son válidas para este idioma, de igual forma su número de sílabas se ve reducido en este caso de 14 a 13. En el texto, se confirma que el verso de esta versión contiene 14 sílabas, pero si se escucha la canción detalladamente, se puede notar que el intérprete pronuncia coloquialmente la palabra “*sehen*” (ver) como “*sehn*”, es decir, de dos sílabas (“*se-hen*”), esta palabra se reduce solo a una (“*sehn*”). El hecho de que este verso presente una cantidad de sílabas por sobre la media no presenta ningún problema, ya que entre el 10 y el 13 solo hay 3 sílabas de diferencia. Además, estas 3 sílabas adicionales se insertan fácilmente en el compás de cuatro cuartos (4/4) de la canción, el cual se compone de 4 negras, y cada negra se compone de 4 semicorcheas. En las 2 últimas negras del V5 del TO se encuentra “*naka ni*”. El intérprete de la canción original deja un espacio de 2 semicorcheas en la penúltima negra entre “*na-*” y “*-ka ni*”, por lo tanto, aquellas semicorcheas más las cuatro últimas pertenecientes a la última negra del compás del V5 tienen espacio suficiente para agregar una sílaba por semicorchea si así se quisiera.

A continuación, se ejemplifica dicho fenómeno con una figura esquemática (1) para el V5 del TO y otra (2) para el V5 de la versión para Alemania. En aquellas figuras, el rectángulo rojo representa el compás de 4/4; los cuadrados verdes, las negras y los azules, las semicorcheas, cuyo orden comienza en el cuadrado superior izquierdo, sigue en el superior derecho, luego en el inferior izquierdo y concluye en el inferior derecho. Finalmente, las flechas amarillo anaranjadas representan la superposición de una sílaba o palabra entre una semicorchea y otra.

Fig. 1.

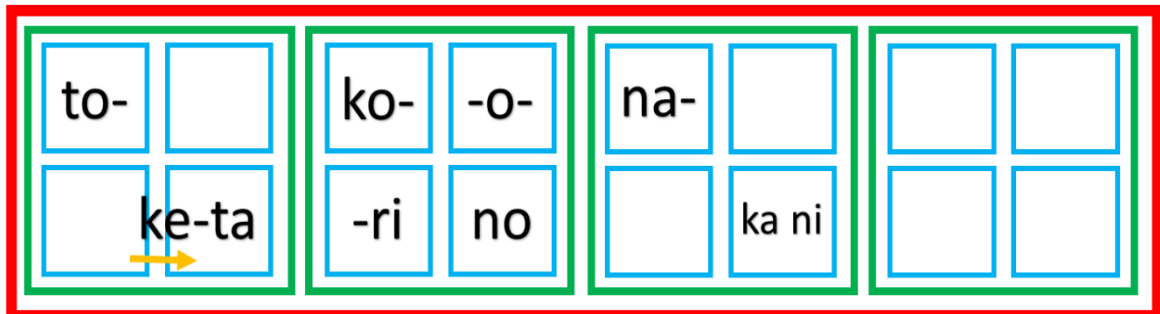
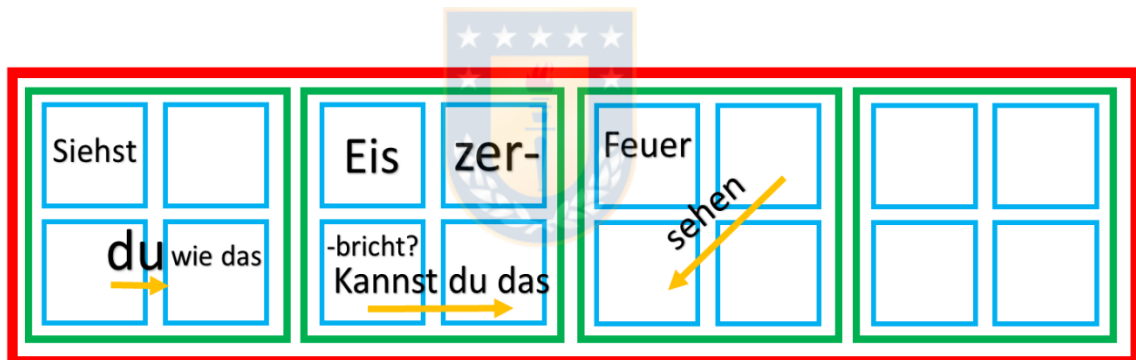


Fig. 2.



Es evidente que la versión para Alemania tiene palabras de mayor longitud en comparación al TO, sin embargo, logra adaptarse a su ritmo. El idioma español es un idioma basado en sílabas, es por eso que este tiene que verse más reducido que otros para casos como este. El idioma alemán, en cambio, es un idioma basado en la acentuación de la palabra. Es por eso que si el receptor oye solamente el “se-” de la palabra “*sehen*” en una determinada posición gramatical dentro de la oración donde debe situarse el verbo, este automáticamente lo relaciona con “*sehen*” sin necesidad de haber escuchado el final de la palabra “-hen”.

Para finalizar el análisis rítmico, no hay mucho que agregar con respecto a la versión para Filipinas. La adaptación silábica por parte del traductor de esta

versión fue realizada de muy buena manera. Esta versión conserva la misma cantidad de sílabas como de moras tiene el TO durante toda la canción y sigue su mismo ritmo y ubicación musical en el compás.

En definitiva, el mismo patrón métrico se repite a lo largo de todas las versiones de la canción, donde las sinalefas comprimen la cantidad de sílabas de las versiones en español al igual que la pronunciación coloquial de las palabras en alemán.

6.3. Rima

Al hablar sobre el criterio de rima, es importante recalcar, antes que nada, que debido a que el TO del análisis comparativo de la presente investigación es una transliteración, no se logra apreciar un uso definido de ritmo o rimas en él, por lo que se optó por dejar esta versión automáticamente fuera de este apartado. Sin embargo, si se realiza un enfoque más profundo al resto de las traducciones, surgen algunas observaciones dignas de destacar:

Primero, es importante precisar que el uso de rimas en las versiones para Filipinas, Alemania, así como ambas en español, fue de carácter relativo, es decir, se observa claramente cómo en algunas versiones hubo un uso predominante de rimas, mientras que en otras se optó por reducirlas o netamente no utilizarlas como recurso, tal como ocurrió con la versión para España, en donde no hubo uso de rima a lo largo de toda la canción.

Cabe destacar que, a diferencia de lo acontecido en aquella versión, tanto las traducciones para Filipinas como la de Alemania utilizaron significativamente este recurso lírico, ocupándolo incluso con sus diferentes tipos y variedades.

Cuadro 5:

V	Versión para Filipinas (1996)
V1	Come slide down rainbows in the sky, let's Fly away! A
V2	Like a bird, you're free to see the boundless face of the Earth! B

V3	Let the wind blow you like a kite, and glide away! A
V4	Far beyond the clouds, you'll find another place! B

Cuadro 6:

V	Versión para Alemania (2001)
V1	Wir fliegen immer höher, hier sind wir frei (sind wir frei) A
V2	Wir sind bereit, unseren Weg zu gehen. Hier oben kann uns nichts geschehe n . B
V3	Die Erde bebt, denn unser Kampf ist noch nicht vorbei (nicht vorbe i) A
V4	Doch unser Wunsch wird irgendwann in Erfüllung geh e n B

En los versos de la versión para Filipinas, por ejemplo, se observa como el traductor optó por usar dos tipos de rima. Por una parte, el tipo de rima consonante en el V1 y V3, habiendo igualdad de vocales y consonantes (*away-away*) y un tipo de rima asonante en el V2 y V4, en donde los sonidos que se repiten son solo vocálicos (*earth-place*). Además de esto, se evidencia una rima alterna de tipo A/B/A/B, coincidiendo las rimas del V1 con el V3 (A), así como el V2 con el V4 (B).

El mismo caso ocurre en los versos del cuadro para la versión en alemán para Alemania, aunque en lugar de utilizar tipos de rimas consonantes y asonantes, se ha preferido el uso único de la primera de ellas, por lo que los 4 versos

contienen un tipo rima consonante o perfecta (*frei-vorbei, geschehen-gehen*).

Por otro lado, la versión para Latinoamérica no está exenta de comentarios. En esta versión se deduce que el traductor ha considerado a las rimas como parte importante de la canción, intercalando tipos de rima consonantes y asonantes, tal como se puede evidenciar en el siguiente cuadro, en donde se aprecia un ejemplo de rima de tipo consonante:

Cuadro 7:

V	Versión para Latinoamérica (1992)
V5	Como si un volcán hiciera una erupción
V6	derrite un gran glaciar. Podrás ver de cerca un gran dragón.

Cabe mencionar que, en esta versión, a diferencia de las versiones para Alemania y para Filipinas, no se mantiene un tipo de orden de rima fijo, es decir, el traductor opta por desligarse sustancialmente del orden de versos en el cual se producen las rimas y privilegia una creación de rimas más libre y no las clasifica en un orden de rimas pareadas (A/A), alternas(A/B/A/B) o cruzadas (A/B/B/A).

6.4. Naturalidad

Cuando nos referimos al criterio de naturalidad propuesto por Peter Low, tal como se ha visto en el apartado 4.2.2.1, se alude básicamente a la forma en que se traspa el mensaje de una traducción de una canción a una determinada LM. A fin de que una traducción sea traspasada de la manera más natural posible, se deben considerar diferentes aspectos tales como el registro, el orden de las palabras empleadas en los versos de la canción y sobre todo la claridad con la que se transmite el mensaje y como este será percibido en LM.

Teniendo esto en consideración, se puede aseverar que, a rasgos generales, en todas las traducciones fue satisfactoria la transmisión de un mensaje claro, en donde a pesar de ciertas diferencias léxicas o de sentido (tal como se aprecia en el aspecto cultural “Cha-La-Head-Chala”, el cual fue sustituido en

la versión para España), primó siempre la intención de los traductores por enfatizar los rasgos característicos de la serie y así expresar su contenido de la forma más clara posible.

Cuadro 8:

V	Traducción literal del japonés (1989)	Versión para España (1990)	Versión para Latinoamérica (1992)	Versión para Filipinas (1996)	Versión para Alemania (2001)
V7	<p>Todo va a estar bien</p> <p>No importa lo que pase, es muy sencillo.</p>	<p>¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!</p> <p>El mundo puede ser una ruina, no lo podemos permitir.</p>	<p>Cha-La Head-Cha-La</p> <p>No importa lo que suceda, siempre el ánimo mantendré.</p>	<p>Cha-La Head-Cha-La</p> <p>No time to hesitate, go on and search the Earth! Within it lies a magic surprise!</p>	<p>Cha-La Head-Cha-La</p> <p>Gib niemals auf, ich weiß das Feuer brennt in dir. Bald hast du dein Ziel erreicht.</p>

Esto se puede corroborar al observar el V7 de cada una de las traducciones, en las cuales se observa una marcada tendencia de los traductores por respetar el objeto lírico, los motivos líricos y el temple o estado de ánimo del hablante de la canción original en japonés para así evitar cualquier tipo de desorientación de parte de los receptores sobre la trama de la serie. Es así como la motivación, esperanza, lucha, convicción, todos atributos intrínsecos de los personajes de la serie en cuestión, fueron aspectos reiterativos en cada una de las versiones de la canción, lo que facilita al oyente una mejor comprensión del contenido y virtudes propias de los personajes a lo largo de la serie.

En cuanto al factor sintáctico o la forma en que están organizadas las palabras en los versos, es importante mencionar que se aprecian una serie de cambios sintácticos en algunas traducciones, haciendo uso de distintas estrategias retóricas, probablemente con el propósito de crear rimas ya sea consonantes o asonantes y así mantener la métrica y ritmo de la canción original en japonés.

Este último punto es importante, ya que, al momento de encontrarse con figuras literarias relacionadas con alteraciones sintácticas, tales como lo son

el hipérbaton o perífrasis, no necesariamente significa que sean errores gramaticales de parte de los traductores, sino que, tal como se enfatiza en el párrafo anterior, estas podrían ser estrategias predispuestas o decisiones tomadas por el bien de la traducción de la canción en la lengua de llegada.

Cuadro 9:

V	Versión para España (1990)	Versión para Latinoamérica (1992)
V4	Na-na-ná, nunca a un amigo abandonaremos.	Despierta furia un golpe de pronto en ti.

Como se observa en el V4 tanto de la traducción para Latinoamérica como España, los traductores hicieron uso de la figura retórica hipérbaton, cuya finalidad es la de alterar el orden lógico de las palabras o las partes del discurso de acuerdo con la sintaxis regular. En cuanto a presuntas razones del uso de esta figura en el V4 de la versión para Latinoamérica, se podría deducir que fue usada con fines estéticos, ya que el traductor opta por reorganizar las palabras y así mantener la rima con el V2: “Al volar, destellos brillan en las nubes sin fin” la que por su parte se trata de una rima asonante, es decir, coincide solo en sonidos vocálicos “fin” y “ti”. Sin embargo, no ocurre lo mismo en la traducción para España, ya que, en esta versión, no hay registro de rima entre el V2 y V4, por lo cual se podría tratar de una mera distracción de parte del traductor o simplemente que no considerara que esto terminaría afectando significativamente la naturalidad de la canción.

Un caso similar ocurre en los versos del siguiente cuadro, en donde los traductores optaron por ocupar otra conocida técnica retórica llamada perífrasis (simbolizada con ***negrita y cursiva*** y **P**, y la letra **N** para ejemplificar cómo sería una versión natural sin perífrasis).

Cuadro 10:

V	Versión para España (1990)	V	Versión para Latinoamérica (1992)	V	Versión para Filipinas (1996)	V	Versión para Alemania (2001)
PV6	<i>Unamos nuestras manos, combatamos al mal que nos persigue.</i>	PV3	<i>Con libertad puedes cruzar hoy el cielo azul</i> (el cielo azul).	PV6	<i>When the night turns to day, don't you be afraid, go fly away!</i>	PV8	Öffne dein Herz, <i>du hast die Macht, alles zu tun.</i> Ich weiß, du kannst es schaffen.
N	Unámonos para combatir el mal	N	Hoy puedes cruzar el cielo libremente	N	At daybreak, don't be afraid. Fly away!	N	Du kannst alles.

En el cuadro anterior hay un claro uso de la figura retórica perífrasis, figura literaria que consiste en expresar mediante un rodeo de palabras algo que puede decirse con una o unas pocas. Como se observa claramente, la oración cumple con el orden canónico del idioma, pero esta pudo haber sido mucho más corta si no se hubiera modificado para hacerla calzar con la métrica del TO.

6.5. Cantabilidad

Esta etapa del pentatlón de Low comprende la idea de que los TM tienen que poder cantarse como si hubieran sido compuestos primeramente en LM.

Según lo analizado en las etapas anteriores, los versos en el idioma alemán se componen de una cantidad de sílabas mayor en comparación a los versos en español y, a su vez, los versos en inglés se componen de una cantidad de sílabas menor a los versos en español, pero igual a la cantidad de moras del TO. Esto se debe a que el inglés se caracteriza por sus estructuras y construcciones gramaticales reducidas.

Sobre la base de la afirmación anterior, la cantabilidad de la versión para Filipinas entonces no presentaría mayores problemas a la hora de interpretarse como si esta hubiera sido compuesta primeramente en esa

lengua. El ritmo calza perfectamente con el TO y, debido a que esta versión contiene menos palabras que las otras, en caso de que le faltaran sílabas a un verso, este se podría completar fácilmente incluso añadiendo información.

Lo contrario sucedería con las versiones en español y la versión para Alemania. Debido a la longitud de las estructuras gramaticales propias del idioma, calzar la métrica con la del TO requeriría de poner mayor atención al sentido del texto a diferencia del inglés, ya que se tendrían que eliminar palabras o resumir una idea para mantener el sentido. No obstante, el caso de Cha-La Head-Cha-La no fue aquel. En el apartado del análisis 6.2 Ritmo, se observa con mayor detención cómo las sílabas de estas versiones se adaptan a la métrica del TO dentro de un compás de 4/4 mediante fenómenos como la sinalefa o la pronunciación coloquial.

Según los criterios y estrategias de traducción comentados por Franzon (2008) con respecto a la cantabilidad de Low, no cabe duda que se tiende a pensar que la versión para España y para Filipinas fueron creadas redactando una letra nueva para la canción sin relación alguna con la letra original, pero como ya se vio en el apartado de sentido, estas sí cumplen con el del TO ya sea directa o indirectamente, literal o metafóricamente, por lo tanto, todos los TM fueron creados adaptando la traducción a la canción original.

Para cerrar esta arista del análisis y determinar la funcionalidad traductológica completa de los TM con respecto al TO, es decir, tanto audiovisual como lírica conservando el sentido, el ritmo, la rima y la naturalidad, se presenta una lista de verificación que contiene las siguientes tres estrategias de cuatro establecidas por Peter Low (2003) basado en Richard Dyer-Bennet. La última se comentó brevemente.

Cuadro 11: Lista de verificación (Low, 2003)

Funcionalidad del texto respecto al TO	Versión para España	Versión para Latinoamérica	Versión para Filipinas	Versión para Alemania
El TM se tiene que poder cantar, de lo contrario cualquier otra virtud que tenga carece de sentido.	✓	✓	✓	✓
El TM tiene que sonar como si la música hubiera sido compuesta primeramente para él, incluso si fue compuesta originalmente para el TO.	✓	✓	✓	✓

La métrica del TO tiene que mantenerse igual, ya que esto es lo que le da forma a las oraciones.	✓	✓	✓	✓

La última estrategia consiste en la dependencia del significado literal de la libertad de cambios por parte del traductor que surge cuando los tres objetivos anteriores no se pueden cumplir de otra forma.

El significado literal de la versión para España fue producto de las libertades tomadas por el traductor de esa versión para ejercer los principales cambios vistos en la revisión del sentido. Esta es la versión más distante o metafórica, si se quiere, con respecto al sentido del TO, sin embargo, sí cumple con los objetivos anteriores: se puede cantar sin problemas, ya que el ritmo calza con el TO y la versión suena como si fuera compuesta primeramente para España debido a las libertades traductológicas tomadas por el traductor para ofrecer un mayor entendimiento desde un contexto demográfico distinto, es decir, adaptar el texto al público meta.

Nida (1964) establece que el traductor debe considerar el contexto en el cual se encuentran las palabras, ya que no es posible otorgarles una definición universal. Además, el autor afirma que el receptor del texto espera obtener una versión que parezca una composición propia de su comunidad lingüística. Este aspecto se vincula directamente con el segundo objetivo del cuadro de funcionalidad con respecto al texto. Todos los TM cumplen con él. A su vez, no fue necesario que el traductor de la versión para España se haya tomado libertades para ejercer cambios en el texto, porque no pudo cumplir con las estrategias anteriores, sino que este cumplió con ellos y además realizó cambios en el texto en función de la adaptación a la LM y su cultura del entretenimiento animado.

7. CONCLUSIONES

Tras tener en cuenta la posición de los diversos autores con respecto al concepto de traducción y todos los criterios y aspectos definidos en la tesina que se deben manejar para entender el concepto general de traducción, la traducción poética, la traducción audiovisual y la traducción musical, se ha comprobado que efectivamente es un tema denso de investigar. El análisis verso por verso ratificó la dificultad que algunos elementos presentan para la traducción musical. Estos requieren de mucha documentación previa a la traducción, de cierto entendimiento de la cultura origen y de los códigos propios del tema central de la composición. En este caso en particular, el traductor tuvo que conocer los detalles de la serie Dragon Ball Z, la historia central de la trama, la etimología de los sustantivos propios a lo largo de la serie, la simbología, el nivel de relaciones emocionales y psicológicas de sus personajes y cómo estos se desarrollan a lo largo de la historia, etc. Muchas veces la metáfora, la alegoría y la intertextualidad en general forman parte de las canciones introductorias y con ello, la filosofía, la política o incluso la religión.

Tal y como se vio en el marco teórico, la traducción audiovisual, que en cierta medida incluye la traducción musical, es una actividad más compleja de lo que pueda parecer. A diferencia de la traducción de textos, es decir, de un solo canal (verbal), los textos audiovisuales requieren de un cuidado especial a elementos externos al canal verbal como lo son, por ejemplo, los criterios establecidos por Zabalbeascoa (2008). A simple vista, luego de leer aquellos criterios, se podría creer que con eso es suficiente, que eso ya lo cubre todo, sin embargo, los elementos pertenecientes al pentatlón de Peter Low y las observaciones de Franzon (2008) con respecto a la cantabilidad no hacen más que expandir los horizontes de este tipo de traducción.

En cuanto a apreciaciones personales previas al análisis, se creyó que las versiones en diferentes idiomas del TO eran una “adaptación” de este, no obstante, en realidad, no todas lo son. Sí hay diversos aspectos adaptados entre el TO y los TM, pero esto no significa que todos los TM sean adaptaciones del TO.

Como conclusiones posteriores al análisis, se hace hincapié en el protagonismo de las versiones en español en el análisis frente a las versiones de las lenguas germánicas. Se cree que esto puede deberse a nuestro completo manejo del español como hablantes nativos, sin embargo, esta posibilidad se descarta luego de rectificar el desempeño demostrado a lo largo

del análisis de corpus extenso verso por verso. El protagonismo de las versiones en español se le atribuye al hecho de que la versión para España fue la versión más alejada del TO y la versión para Latinoamérica fue una de las más exactas al traspasar el sentido del TO verso por verso. Cabe destacar que ambas versiones están en el mismo idioma, por lo que funcionan perfectamente juntas a la hora de contrastarlas.

Sin embargo, para el ritmo, que personalmente se cree que es el fenómeno más complejo de traducir y en el cual todas las versiones demostraron una buena traducción, se tornó realmente sorprendente que las versiones que tuvieron la mayor cantidad de modificaciones, para bien o para mal, fueran las versiones para Latinoamérica y para España.

Previo al análisis del ritmo de los diferentes TM, se podría pensar que los textos en español sean los más fáciles de modificar en función del ritmo al ser el idioma más flexible en cuanto a los elementos canónicos de la oración, esto es, sin importar el orden de los elementos dentro de la oración, el español tiene más probabilidades de seguir sonando igual de natural. Contrariamente, a simple vista se podría establecer que el alemán, un idioma mucho más estricto en cuanto a los elementos que forman la oración, sea el más difícil de moldear según la métrica del TO, y, por lo tanto un ligero cambio en su estructura afecta la naturalidad del idioma, ya que al hablarlo se sigue un determinado orden de los complementos de la oración según la regla mnemotécnica de TEKAMOLO de manera impecable (donde TE corresponde a los complementos temporales; KA, a los causales; MO, modales; y LO, locales).

Frente a esta hipótesis, posterior al análisis se pudo observar que la figura retórica hipérbaton se presentó mucho más en ambas versiones al español que en la versión para Alemania. Las estructuras del español en donde se utilizó hipérbaton no suenan naturales en el idioma ni se dirían de esa manera tampoco, mientras que la versión para Alemania no necesitó de hipérbaton para calzar con el ritmo del TO. Se concluye, por lo tanto, que el trabajo del traductor de la versión para Alemania se realizó adecuadamente, ya que el traductor fue capaz de conservar el ritmo del TO y el sentido de sus versos sin alterar el orden canónico de la oración. Se cree que esto podría vincularse al debut televisivo de la versión para Alemania, el cual fue el año 2001, 12 años después del TO, 11 después de la versión para España, 9 después de la versión para Latinoamérica y 5 años después de la versión para Filipinas, lo que quiere decir que el traductor ya poseía precedentes con los cuales poder documentarse para llevar a cabo la traducción y sabía qué tan grande era el

impacto de la animación en otros países, lo que llevó al estudio de doblaje invertir más en ese recurso.

Siguiendo esa misma línea, se podría hipotetizar sobre la traducción de la versión para España diciendo que la industria de animación española ya era grande por sí sola, por lo cual los niños y adolescentes de esa región no tenían mucho contacto con la animación japonesa en ese entonces y los ejecutivos, además de no necesitar una serie de animación extranjera para cubrir su mercado de entretenimiento, decidieron invertir menos en el doblaje de Dragon Ball Z sin saber que esta sería un éxito a nivel mundial.

Lo anterior se contrapone totalmente con nuestra hipótesis sobre la versión para Latinoamérica, en donde, como latinoamericanos, se confirma que no se contaba con un mercado de entretenimiento muy amplio. En este, la animación japonesa ha sido un éxito desde principios de los años 80. Para Dragon Ball se invirtió más en doblaje, ya que se sabía cómo esta serie podría impactar a la generación como tal se había visto con otras series de animación japonesa como *Robotech (Macross)* o *Los Caballeros del Zodiaco (Saint Seiya)*.

Durante el desarrollo de la investigación, se notó que se puede profundizar más aún sobre la traducción audiovisual en películas o series, ya que, hoy en día, estas últimas son un tema presente en la sociedad. A raíz de esto, consideramos que se abre un campo para futuros análisis no solo bilingües de canciones o doblajes que contengan el inglés como lengua origen, sino que también trilingües o incluso de más lenguas. Cada idioma funciona de distinta manera y sería interesante para los lectores de este tipo de investigaciones conocerlos desde una perspectiva práctica, en uso, distinta a la académica para observar cómo varía el paradigma de una determinada cultura frente a productos audiovisuales extranjeros.

En un mundo globalizado como el de hoy en día, en donde la tecnología nos ayuda a derribar fronteras culturales, a acortar la distancia entre nosotros y a aprender muchos más idiomas de los que son necesarios, ya sea por trabajo o por fines recreativos, es mucho más fácil conocer cómo vive el extranjero. Así, también se tiende a adaptar mucho menos el material recibido a una cultura meta. Sería interesante leer en otros estudios si esta hipótesis se cumple la mayoría de las veces después de una determinada década o en un idioma determinado.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Bovea Navarro, N. (2014). *La traducción de canciones de la factoría Disney: un estudio de caso (inglés-español)*. Trabajo de grado, Traducción e Interpretación. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.
- Cabré, M. (2000). El traductor y la terminología: necesidad y compromiso. *Panace@*, 1(2), 2-3. Recuperado de https://www.tremedica.org/wp-content/uploads/n2_EditorialCabre.pdf el 12 de agosto de 2021.
- Chaume, F. (1999). La traducción audiovisual: Investigación y docencia. *Perspectives: Studies in Translatology*, 7(2), 209-219. Doi: 10.1080/0907676X.1999.9961359
- Concha, B., y Navarro, Á. (2020). *Análisis de las diferencias léxicas geoculturales en el doblaje de las canciones de la película Charlie and the Chocolate Factory hacia las variantes latinoamericana e ibérica de español*. Trabajo de grado, Traducción e Interpretación en Idiomas Extranjeros. Universidad de Concepción, Concepción.
- Cotes, M. (2004). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, 3(6), 77-85. Recuperado de el <http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf> 28 de junio de 2021.
- Doce grandes hitos de "Dragon Ball" a 32 años de su creación. (2016). Recuperado de <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/doce-grandes-hitos-de-dragon-ball-a-32-anos-de-su-creacion> el 28 de julio de 2021
- Fernandez, Viviana H. (2007). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Buenos Aires: Albricias.
- Frazon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator*, 14(2), 373-399. Doi: 10.1080/13556509.2008.10799263
- García-Nieto, A. (2019). ¿Es Netflix la revolución de la traducción audiovisual? Recuperado de <https://www.kobaltlanguages.com/agora/global-trends/es-netflix-la-revolucion-de-la-traduccion-audiovisual> el 28 de junio de 2021.

- Grau Martínez, J. (2017). *La traducción de canciones para el doblaje: Tarzán y La Sirenita*. Trabajo de grado, Traducción e Interpretación. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.
- Hernández-Bartolomé, A., y Mendiluce Cabrera, G. (2005). New trends in audiovisual translation. The latest challenging modes. *Miscelánea*, 31, 89-104. Doi: 10.26754/ojs_misc/
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. (5a. ed.). Madrid: Grupo Anaya S. A.
- Katan, D. (2014). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators* (2a. ed.). London: Routledge. Doi: 10.4324/9781315759692
- Kayser, W. (1965). *Interpretación y análisis de la obra literaria* (4a ed.). Madrid: Gredos S. A.
- López, F. (2021). Comunidad de Japón elige los mangas más populares de la historia - Senpai. Recuperado de <https://www.senpai.com.mx/noticias/anime/comunidad-de-japon-elige-los-mangas-mas-populares-de-la-historia/> el 28 de julio de 2021
- Low, P. (2003) Singable translations of songs, *Perspectives: Studies in Translatology*, 11(2), 87-103. Doi: 10.1080/0907676X.2003.9961466
- Newmark, P. (1990). La teoría y el arte de la traducción. *Letras*, 1(23-24), 27-58. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476322> el 12 de agosto de 2021.
- Nida, E. (1964) *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. Londres: Leiden. Recuperado de https://books.google.cl/books?id=YskUAAAIAAJ&lpg=PP15&ots=tqTz_1fMK8&dq=Toward%20a%20Science%20of%20Translating.%20With%20Special%20Reference%20to%20Principles%20and%20Procedures%20Involved%20in%20Bible%20Translating%20html&lr&hl=es&pg=PA8#v=onepage&q&f=false el 28 de junio de 2021.
- Pérez Álvarez, I. (2001). Estudio del fenómeno traductor en la canción moderna: Bon Jovi en castellano. En Barr, A., Martín Ruano, M., y Torres

del Rey, J. (eds.), *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones* (1era ed., pp. 570-576). Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado de: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/82875/DTI_ActasUltimas_Corrientes_Aquilafuente21.pdf;jsessionid=DDB6E6B844C3788EECDFB3545658F627?sequence=1 el 28 de junio de 2021.

Verde-Avalos, E., y Colque Díaz, E. (2020). Efectividad del programa: “Sé tú mismo y exprésate con el arte de la palabra”, para la producción de textos líricos. *Paidagogo*, 2(2). Doi: 10.52936/p.v2i2.29

Zabalbeascoa, P. (2008). The Nature of the Audiovisual Text and its Parameters. *The Didactics of Audiovisual Translation*, 21-37. Amsterdam: Jorge Díaz-Cintas. Doi: 10.1075/btl.77.05za



9. ANEXO

En este apartado se presenta el corpus, es decir, la letra de la canción original y la letra de sus versiones para las distintas regiones individualmente. Posteriormente, se presenta la comparación de todas ellas divididas en tres cuadros descriptivos: uno para la versión original y su traducción literal, otro para las versiones en español y otro para las versiones en los idiomas germánicos.

9.1. Versión original en japonés y su traducción literal

Cuadro 12:

<p style="text-align: center;">Japonés (Hironobu Kageyama - 1989)</p>	<p style="text-align: center;">Traducción literal por Paulette Doll</p>
<p>光る雲を突き抜け fly away (Fly away) からだじゅうに広がるパノラマ 顔を蹴られた地球が怒って (怒って) 火山を爆発させる 溶けたこおりの中に 恐竜がいたら玉乗り仕込みたいね</p> <p style="text-align: center;">チャラ・ヘッチャラ</p> <p>何が起きても気分はへのへのカッパ</p> <p style="text-align: center;">チャラ・ヘッチャラ</p> <p>胸がパチパチするほど 騒ぐ元気玉</p> <p style="text-align: center;">チャラ・ヘッチャラ</p> <p>頭カラッポの方が 夢詰め込める</p> <p style="text-align: center;">チャラ・ヘッチャラ</p> <p>笑顔ウルトラZで 今日もアイヤイヤイヤイ</p>	<p>Atravesando las nubes brillantes. Fly away (Fly away). Por mi cuerpo se extiende un panorama. La tierra que fue pateada en el rostro se enoja y hace erupcionar los volcanes. Si dentro del hielo derretido hubiera un dinosaurio, me gustaría enseñarle a balancearse sobre una pelota.</p> <p style="text-align: center;">Todo va a estar bien</p> <p>No importa lo que pase, es muy sencillo.</p> <p style="text-align: center;">Todo va a estar bien</p> <p>Tal como mi pecho hace “<i>tum tum</i>”, suena mi “<i>Genkidama</i>”.</p> <p style="text-align: center;">Todo va a estar bien</p> <p>Mejor puedes llenar tu mente con sueños si está vacía.</p> <p style="text-align: center;">Todo va a estar bien</p> <p>Con una sonrisa ultra Z hoy también ay ya ya ya.</p>

(Sparking)	(Sparking)
------------	------------

9.2. Versión para España

Volando, volando siempre arriba (siempre arriba).
Na-na-ná, tú y yo lucharemos los dos.

Volando, volando siempre arriba (siempre arriba).
Na-na-ná, nunca a un amigo abandonaremos.

Juntos podremos romper un iceberg.
Unamos nuestras manos; combatamos al mal que nos persigue.

¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!

El mundo puede ser una ruina; no lo podemos permitir.

¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!

A nuestros enemigos hay que vencer, luchando hasta el final.

¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!

La paz en el universo ha de nacer; hemos de hacer un mundo mejor.

¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!

La fuerza de la verdad nunca morirá,
no morirá, no, no, no, no, no, no, no...

9.3. Versión para Latinoamérica

El cielo resplandece a mi alrededor (alrededor).
Al volar, destellos brillan en las nubes sin fin.

Con libertad puedes cruzar hoy el cielo azul (el cielo azul).
Despierta furia un golpe de pronto en ti.

Como si un volcán hiciera una erupción
derrite un gran glaciar. Podrás ver de cerca un gran dragón.

CHA-LA HEAD-CHA-LA

No importa lo que suceda, siempre el ánimo mantendré.

CHA-LA HEAD-CHA-LA

Vibrante, mi corazón siente emoción.
Haré una Genki-dama.

CHA-LA HEAD-CHA-LA

No pienses nada, solo escucha, sueños hay en tu corazón.

CHA-LA HEAD-CHA-LA

No importa lo que suceda,
sonreiré el día de hoy, hoy, hoy, hoy...

9.4. Versión para Filipinas

Come slide down rainbows in the sky and let's fly away
Like a bird, you're free to see the boundless face of the earth

Let the wind blow you like a kite and glide away
Far beyond the clouds, you'll find another place

If the road ahead you seems so cold and gray
When night never turns to day, don't you be afraid, go fly away

CHA-LA HEAD-CHA-LA

No time to hesitate, go on and search the earth
Within it lies a magic surprise

CHA-LA HEAD-CHA-LA

Be cool, don't be afraid, you've got the power
To get you through the night, oh

CHA-LA HEAD-CHA-LA

No time to hesitate, go on and search the earth
Within it lies a magic surprise

CHA-LA HEAD-CHA-LA

Be cool, don't be afraid, you've got the power
To get you through the darkest night

CHA-LA!

9.5. Versión para Alemania

Wir fliegen immer höher. Hier sind wir frei (sind wir frei)
Wir sind bereit, unseren Weg zu gehen, hier oben kann uns nichts
geschehen.

Die Erde bebt, denn unser Kampf ist noch nicht vorbei (nicht vorbei)
Doch unser Wunsch wird irgendwann in Erfüllung gehen.

Siehst du, wie das Eis zerbricht? kannst du das Feuer sehen?
Wir müssen den Kampf bestehen. Unsere Welt wird sonst irgendwann
untergehen.

CHA-LA HEAD-CHA-LA

Gib niemals auf, ich weiß das Feuer brennt in dir.
Bald hast du dein Ziel erreicht.

CHA-LA HEAD-CHA-LA

Öffne dein Herz, du hast die Macht, alles zu tun.
Ich weiß, du kannst es schaffen.

CHA-LA HEAD-CHA-LA

Spürst du die Kraft, die tief in deiner Seele wohnt?
Sie führt dich zu den Dragonballz. (yeah)

CHA-LA HEAD-CHA-LA

Dein Traum wird irgendwann wahr,
doch der Weg ist noch so weit-eit-eit-eit-eit.

9.6. Cuadros comparativos-descriptivos

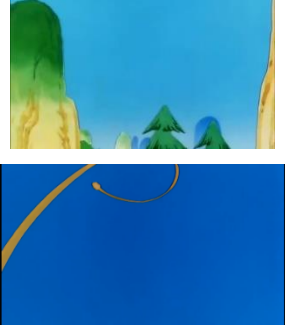



En esta división del anexo se presenta un cuadro comparativo para la versión original y su traducción literal, otro para las versiones en español y otro para las versiones en los idiomas germánicos.




La letra V seguida de un número corresponde al número del verso y la letra C seguida de un número corresponde al comentario del respectivo verso que indica su número. El comentario general de la traducción es representado con la abreviatura C.G. al final de cada versión.



El formato de texto corresponde a lo siguiente: **rojo para los aspectos literarios identificados en el texto**, **verde para los aspectos culturales** y **celeste para los aspectos líricos**.

Cuadro 13: Transcripción japonesa – Traducción literal (C.G = Comentario General)


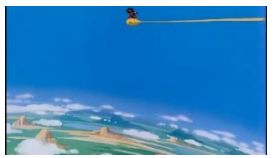
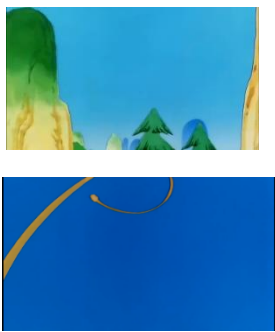

V	Transcripción japonesa (1989)	Traducción literal del japonés (1989)	Apoyo visual
V1	Hikaru kumo wo tsukinuke fly away (Fly away) 22 moras. ○ 10 moras y 6 sílabas.	Atravesando las nubes brillantes fly away (Fly away)	
C1		Epíteto enfático, apreciativo o tipificado. Sinestesia. Es muy común que en las canciones de anime en japonés se vean palabras en inglés.	
V2	Karada jū ni hirogaru panorama 14 moras.	Por mi cuerpo se extiende un panorama.	
C2		Metáfora. Personificación.	




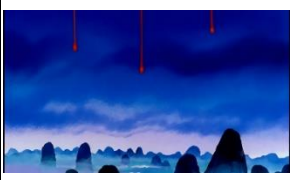
<p>V3</p>	<p>gao o kera reta chikyū ga okotte (okotte)</p> <p>16 moras.</p>	<p>La tierra que fue pateada en el rostro se enoja (se enoja)</p>	
<p>C3</p>		<p>Rostro: metáfora para superficie. Personificación.</p>	
<p>V4</p>	<p>kazan wo bakuhatsu sa seru</p> <p>11 moras.</p>	<p>Y hace erupcionar los volcanes.</p>	
<p>C4</p>		<p>Personificación. Considerando el verso anterior, se establece la siguiente alegoría: la Tierra sufre cambios a causa de la destrucción.</p>	
<p>V5</p>	<p>toketa kōri no naka ni</p> <p>10 moras.</p>	<p>Si dentro del hielo derretido</p>	
<p>C5</p>		<p>Epíteto tipificador.</p>	
<p>V6</p>	<p>kyōryū ga itara tamanori shikomitaine</p> <p>18 moras.</p>	<p>hubiera un dinosaurio, me gustaría enseñarle a balancearse sobre una pelota.</p>	





C6		<p>Elemento propio de la cultura dentro de la serie animada, dado que en ella sí habitan dinosaurios.</p> <p>Alegoría a la domesticación.</p>	
V7	<p>Cha - la Head - chā - la (5 moras).</p> <p>nani ga okite mo kibun wa heno heno kappa</p> <p>17 moras.</p>	<p>Todo va a estar bien No importa lo que pase, es muy sencillo.</p>	
C7		<p>ヘッチャラ (Head-Cha-la) proviene de la expresión idiomática japonesa へいちゃら (Hēchara) similar a 大丈夫 (Daijōbu) o へいぎ (Hēki), la cual hace alusión a un problema que no está al grado de afectar negativamente la vida de una persona. Una posible traducción al español sería lo siguiente: "pase lo que pase, todo está bien", "todo va a estar bien" o "todo está bien".</p> <p>Es por esto, que en esta expresión idiomática también se encuentra la figura retórica apóstrofe.</p>	
V8	<p>Cha - la Head - chā - la</p> <p>5 moras.</p> <p>mune ga pachipachisuru hodo sawagu genki-dama</p> <p>19 moras.</p>	<p>Todo va a estar bien Tal como mi pecho hace "tum-tum" suena mi Genkidama</p>	 
C8		<p>Comparación.</p> <p>"Tum-tum": en el japonés se verbalizan las onomatopeyas. パチパチ (pachi-pachi) es el sonido del latido del corazón, mientras que -ずる (suru) es el sufijo que construye un verbo. Traducción al español: latir.</p> <p>Genkidama: 元気玉 (Genkidama) literalmente significa esfera de buena energía. 元気 (buena energía, fuerza positiva) y 玉 (pelota, bola, esfera, etc.). También, Genkidama es una habilidad especial de combate en forma de esfera utilizada por el protagonista de</p>	


		Dragon Ball Z para cuya creación se requiere energía de las criaturas vivientes del planeta en el que esta se realiza.	
V9	<p>Cha - la Head - chā - la</p> <p>5 moras.</p> <p>atama karappo no hou ga yume tsumekomeru</p> <p>17 moras.</p>	<p>Todo va a estar bien</p> <p>Mejor puedes llenar tu mente con sueños si está vacía.</p>	
C9		Apóstrofe. Alegoría: no dejes de soñar.	
V10	<p>Cha - la Head - chā - la</p> <p>5 moras.</p> <p>egao urutora Z de kyō mo aiyaiyaiyai</p> <p>21 moras.</p> <p>(Sparking)</p> <p>6 moras o 2 sílabas</p>	<p>Todo va a estar bien</p> <p>Con una sonrisa ultra Z hoy también ay ya ya ya</p> <p>(Sparking)</p>	
C10		<p>Hipérbole. Epíteto enfático o surrealista.</p> <p>Es muy común que en las canciones de anime en japonés se vean palabras en inglés</p>	
C.G		<p>Hablante lírico: primera persona singular.</p> <p>Actitud lírica carmínica, ya que describe al mundo subjetivamente.</p> <p>Temple de ánimo: esperanza, expectación, motivación, asombro y felicidad.</p> <p>Objetos líricos: el paisaje, el planeta, la naturaleza.</p> <p>Motivos líricos: positividad, motivación.</p> <p>La canción se distribuye en 10 versos, contiene 7 estrofas anisilábicas y no presenta rimas.</p>	

Cuadro 14: Versiones en español


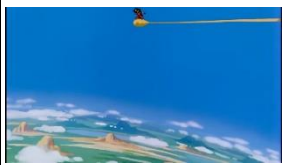
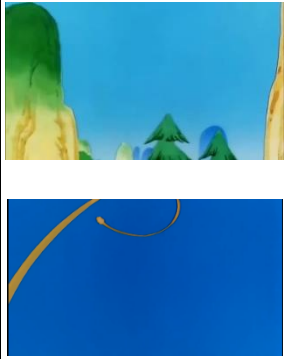

V	Versión para España (1990)	Versión para Latinoamérica (1992)	Apoyo Visual
V1	Volando, volando siempre arriba (siempre arriba). 14 sílabas.	El cielo resplandece a mi alrededor (alrededor). 16 sílabas.	
C1	Alegoría: mantenerse firme frente a toda circunstancia.	Alegoría: la suerte está con el hablante.	
V2	Na-na-ná, tú y yo lucharemos los dos. 13 sílabas.	Al volar, destellos brillan en las nubes sin fin. 14 sílabas.	
C2	Pleonasmo. Perífrasis: tú y yo lucharemos.	Alegoría: no hay oscuridad, todo está en paz. (duda)	
V3	Volando, volando siempre arriba (siempre arriba). 14 sílabas.	Con libertad puedes cruzar hoy el cielo azul (el cielo azul). 17 sílabas.	
C3	Alegoría: mantenerse firme frente a toda circunstancia.	Hipérbaton: hoy puedes cruzar el cielo azul con libertad. Perífrasis: hoy puedes cruzar el cielo libremente. Cielo azul: epíteto.	
V4	Na-na-ná, nunca a un amigo abandonaremos. 13 sílabas.	Despierta furia un golpe de pronto en ti. 12 sílabas.	






C4	Hipérbaton: nunca abandonaremos a un amigo.	Hipérbaton: "De pronto, un golpe despierta furia en ti". Golpe: metáfora a un sentimiento súbito.	
V5	Juntos podremos romper un iceberg. 12 sílabas.	Como si un volcán hiciera una erupción 12 sílabas.	
C5	Alegoría: estando juntos, lo podemos todo. Hipérbole.		
V6	Unamos nuestras manos, combatamos al mal que nos persigue. 18 sílabas.	derrite un gran glaciar. Podrás ver de cerca un gran dragón. 16 sílabas.	 
C6	Manos: metáfora a fuerzas. Perífrasis: unámonos para combatir al mal.	Conectado con el verso anterior, se puede encontrar una comparación y una hipérbole. Elemento propio de la cultura dentro de la serie animada, dado que en ella los dragones sí existen.	
V7	¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción! 7 sílabas. El mundo puede ser una ruina, no lo podemos permitir. 19 sílabas.	CHA-LA HEAD-CHA-LA 5 sílabas. No importa lo que suceda, siempre el ánimo mantendré. 18 sílabas.	
C7	Luz: sinécdoque (parte por el todo). La luz es parte de los poderes especiales de los protagonistas. Fuego: metáfora a la acción. Perífrasis: pueden destruir el mundo.	Cha-La Head-Cha-La proviene de la expresión idiomática japonesa ヘッチャラ (Head-Cha-la), la cual, a su vez, proviene de la expresión へいちゃら (Hēchara) similar a 大丈夫 (Daijōbu) o へいき (Hēki). Esta hace alusión a un problema que no está al grado de afectar negativamente la vida de una persona. Una posible traducción al español sería lo siguiente: "pase lo que pase, todo está bien", "todo va a estar bien" o "todo está bien".	


		<p>Hipébaton: el ánimo mantendré siempre o siempre mantendré el ánimo.</p> <p>Se explica el significado de Cha-La Head-Cha-La.</p>	
V8	<p>¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!</p> <p>7 sílabas.</p> <p>A nuestros enemigos hay que vencer, luchando hasta el final.</p> <p>18 sílabas.</p>	<p>CHA-LA HEAD-CHA-LA</p> <p>5 sílabas.</p> <p>Vibrante, mi corazón siente emoción. Haré una Genki-dama.</p> <p>20 sílabas.</p>	 
C8	<p>Alegoría a nuestros miedos que también son nuestros enemigos.</p> <p>Hipébaton: hay que vencer a nuestros enemigos.</p>	<p>Personificación.</p> <p>Elemento cultural que además de ser propio de la cultura del TO, es propio de la serie animada, por lo tanto, se convierte en un símbolo dentro de la comunidad de fanáticos de ella. Genkidama es una habilidad especial de combate en forma de esfera utilizada por el protagonista de Dragon Ball Z para cuya creación se requiere energía de las criaturas vivientes del planeta en el que esta se realiza.</p>	
V9	<p>¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!</p> <p>7 sílabas.</p> <p>La paz en el universo ha de nacer, hemos de hacer un mundo mejor.</p> <p>21 sílabas.</p>	<p>CHA-LA HEAD-CHA-LA</p> <p>5 sílabas.</p> <p>No pienses nada, solo escucha, sueños hay en tu corazón.</p> <p>17 sílabas.</p>	 
C9	<p>Perífrasis: habrá paz en el universo.</p> <p>La paz nace: personificación</p> <p>Perífrasis: haremos un mundo mejor.</p>	<p>Apóstrofe. Hipébaton: "hay sueños en tu corazón".</p> <p>Corazón: metáfora: al receptor.</p>	

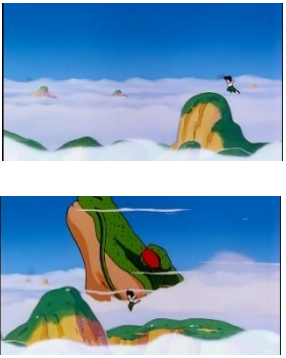

<p>V10</p>	<p>¡Luz! ¡Fuego! ¡Destrucción!</p> <p>7 sílabas.</p> <p>La fuerza de la verdad nunca morirá, no morirá, no, no, no, no, no, no, no.</p> <p>24 sílabas.</p>	<p>CHA-LA HEAD-CHA-LA</p> <p>5 sílabas.</p> <p>No importa lo que suceda, sonreiré el día de hoy hoy hoy hoy hoy.</p> <p>20 sílabas.</p>	
<p>C10</p>	<p>La fuerza de la verdad no muere: personificación.</p> <p>Verdad: metáfora a la justicia.</p>	<p>Sonrisa: sinécdoque (parte por el todo). La sonrisa es parte de la felicidad.</p> <p>En el último verso se explica el significado de Cha-La Head-Cha-La.</p>	
<p>C.G</p>	<p>Hablante lírico: primera persona plural.</p> <p>Actitud lírica apostrofica (se dirige con dramatismo a ese "nosotros")</p> <p>Temple de ánimo: esperanza, motivación, seguridad, compromiso, determinación.</p> <p>Objetos líricos: el mundo, la lucha, el cielo.</p> <p>Motivos líricos: positividad, motivación, seguridad.</p> <p>La canción se distribuye en 19 versos, contiene 7 estrofas anisilábilas y no presenta rimas</p>	<p>Hablante lírico: primera persona singular.</p> <p>Actitud lírica carmínica o de la canción.</p> <p>Temple de ánimo: motivación, emoción, determinación, convicción, tranquilidad y paz.</p> <p>Objetos líricos: el paisaje, el planeta, la naturaleza, la lucha, los sueños.</p> <p>Motivos líricos: positividad, motivación, seguridad, admiración.</p> <p>La canción se distribuye en 18 versos, contiene 7 estrofas anisilábilas y presenta rimas consonantes terminadas en "-ón" y rimas asonantes con "i" (ti – fin).</p>	

Cuadro 15: Versiones en idiomas germánicos (inglés – alemán)

V	Versión para Filipinas (1996)	Versión para Alemania (2001)	Apoyo Visual
V1	Come slide down rainbows in the sky, let's Fly away! 11 sílabas.	Wir fliegen immer höher, hier sind wir frei (sind wir frei) 14 sílabas.	
C1	Apóstrofe. Come slide down rainbows in the sky: alegoría (vamos a divertirnos, aventura entretenida, mundo entretenido)	Alegoría: cada día vamos desarrollándonos más como personas.	
V2	Like a bird, you're free to see the boundless face of the Earth! 14 sílabas.	Wir sind bereit, unseren Weg zu gehen. Hier oben kann uns nichts geschehen. 9 sílabas.	
C2	Comparación. Boundless face of the Earth: metáfora al vasto mundo que hay por delante.	Weg: metáfora al destino. Wir sind bereit, unseren Weg zu gehen: perífrasis (wir sind bereit, anzufangen). Rimas terminadas en „-hen“	
V3	Let the wind blow you like a kite, and glide away! 11 sílabas.	Die Erde bebt, denn unser Kampf ist noch nicht vorbei (nicht vorbei) 16 sílabas.	
C3	(apóstrofe) (comparación) (alegoría: glide away – déjate llevar)		
V4	Far beyond the clouds, you'll find another place!	Doch unser Wunsch wird irgendwann in Erfüllung gehen.	

	11 sílabas.	14 sílabas.	
C4	(alegoría: salir de la zona de confort, atrevete a explorar)	(perífrasis: Irgendwann verwirklicht sich unser Wunsch)	
V5	If the road ahead seems so cold and gray ,	Siehst du, wie das Eis zerbricht? Kannst du das Feuer sehen?	
	10 sílabas.	15 sílabas.	
C5	Road ahead: metáfora al destino. Cold y gray: metáfora: al sentimiento de incertidumbre y tristeza.	Eis: sinécdoque (parte por el todo). El hielo es parte de los glaciares. Siehst du, wie das Eis zerbricht?: perífrasis (siehst du das zerbrechende Eis?) Feuer: sinécdoque (parte por el todo). El fuego de los volcanes.	
V6	When the night turns to day, don't you be afraid, go fly away!	Wir müssen den Kampf bestehen Unsere Welt wird sonst irgendwann untergehen .	 
	14 sílabas	21 sílabas	
C6	Perífrasis: at daybreak, don't be afraid, go fly away. Alegoría: no tengas miedo a enfrentarte a un nuevo día. Don't you be afraid, go fly away: apóstrofe.	(alegoría: superar los obstáculos) (alegoría: las fuerzas del mal conquistarán la tierra) Rima consonante	
V7	Cha-La Head-Cha-La 5 sílabas.	Chala-head-Chala 5 sílabas	

	<p>No time to hesitate, go on and search the Earth! Within it lies a magic surprise!</p> <p>21 sílabas.</p>	<p>Gib niemals auf, ich weiß das Feuer brennt in dir. Bald hast du dein Ziel erreicht.</p> <p>19 sílabas.</p>	
C7	<p>Cha-La Head-Cha-La proviene de la expresión idiomática japonesa ヘッチャラ (Head-Cha-la), la cual, a su vez, proviene de la expresión へいちゃら (Hēchara) similar a 大丈夫 (Daijōbu) o へいき (Hēki). Esta hace alusión a un problema que no está al grado de afectar negativamente la vida de una persona. Una posible traducción al español sería lo siguiente: "pase lo que pase, todo está bien", "todo va a estar bien" o "todo está bien".</p> <p>No time to hesitate, go on and search the Earth!: apóstrofe.</p> <p>Magic surprise: metáfora a las esferas del dragón.</p>	<p>Cha-La Head-Cha-La proviene de la expresión idiomática japonesa ヘッチャラ (Head-Cha-la), la cual, a su vez, proviene de la expresión へいちゃら (Hēchara) similar a 大丈夫 (Daijōbu) o へいき (Hēki). Esta hace alusión a un problema que no está al grado de afectar negativamente la vida de una persona. Una posible traducción al español sería lo siguiente: "pase lo que pase, todo está bien", "todo va a estar bien" o "todo está bien".</p> <p>Alegoría: tú eres capaz.</p>	
V8	<p>Cha-La Head-Cha-La</p> <p>5 sílabas</p> <p>Be cool, don't be afraid, you've got power to get you through the night, oh.</p> <p>15 sílabas</p>	<p>Chala-head-Chala</p> <p>5 sílabas</p> <p>Öffne dein Herz, du hast die Macht, alles zu tun. Ich weiß, du kannst es schaffen.</p> <p>19 sílabas</p>	
C8	<p>Apóstrofe.</p> <p>To get through the night: alegoría al poder para afrontar los miedos, para superar los problemas, los enemigos o la maldad.</p>	<p>Öffne dein Herz: alegoría a mirar dentro de uno mismo.</p> <p>Du hast die Macht, alles zu tun: perífrasis (du kannst alles tun).</p> <p>Ich weiß du kannst es schaffen: perífrasis (ich weiß, du kannst).</p>	

<p>V9</p>	<p>Cha-La Head-Cha-La</p> <p>5 sílabas</p> <p>No time to hesitate, go on and search the Earth! Within it lies a magic surprise!</p> <p>21 sílabas.</p>	<p>Chala-head-Chala</p> <p>5 sílabas</p> <p>Spürst du die Kraft, die tief in deiner Seele wohnt? Sie führt dich zu den Dragonballs (yeah)</p> <p>21 sílabas.</p>	
<p>C9</p>	<p>No time to hesitate, go on and search the Earth!: apóstrofe.</p> <p>Magic surprise: metáfora a las esferas del dragón.</p>	<p>Spürst du die Kraft, die tief in deiner Seele wohnt?: alegoría a sentir el potencial personal interno. Perífrasis: Spürst du deine innere Kraft?.</p> <p>Dragon Balls: metáfora a la realización de los sueños.</p> <p>Rima asonante O fonética wohnt y dragonball</p>	
<p>V10</p>	<p>Cha-La Head-Cha-La</p> <p>5 sílabas.</p> <p>Be cool, don't be afraid, you've got power to get you through the darkest night.</p> <p>17 sílabas.</p> <p>(Cha-La)</p> <p>2 sílabas.</p>	<p>Chala-head-Chala</p> <p>5 sílabas.</p> <p>Dein Traum wird irgendwann wahr, doch der Weg ist noch so weit-eit-eit-eit.</p> <p>18 sílabas.</p>	
<p>C10</p>	<p>Epíteto.</p>	<p>Alegoría: nos queda mucho por delante.</p>	
<p>C.G</p>	<p>Hablante lírico: segunda persona singular.</p> <p>Actitud lírica apostrofica.</p> <p>Temple de ánimo: motivación, emoción, esperanza, positividad.</p> <p>Objetos líricos: la naturaleza, el planeta, la lucha.</p> <p>otivos líricos: positividad, motivación, convicción.</p>	<p>Hablante lírico: primera persona singular.</p> <p>Actitud lírica apostrofica o carminica (duda).</p> <p>Temple de ánimo: esperanza, motivación, seguridad, compromiso, determinación.</p> <p>Objetos líricos: el paisaje, el planeta, la naturaleza, la lucha, los sueños, el fuego.</p> <p>Motivos líricos: positividad, motivación, seguridad.</p>	

	<p>La canción se distribuye en 20 versos, contiene 7 estrofas anisosilábilas y presenta rimas consonantes terminadas en "ay" y rimas asonantes (away-earth) y "ise" con "ight".</p>	<p>La canción se distribuye en 17 versos, contiene 7 estrofas anisosilábilas y presenta rimas consonantes terminadas en "-ehen" y rimas asonantes con "o" (wohnt – balls).</p>	
--	---	--	--

